

مجلة الفكر والفن المعاصر

# لقاترة

العدد ( ١٢٥ ) أبريل ١٩٩٣

قضية طرحها  
على الرأي العام

تقرير جامعي  
يخفي وجه  
نصر أبو زيد  
وراء قناع  
سلمان رشد!

!!!





# لقالقفة

مجلة الفكر والفن والحياة

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد ( ١٢٥ ) أبريل ١٩٩٣

المن في مصر : جنين واحد .

## المن في الخارج :

الكويت ٧٥٠ فلسا - قطر ١٠ ريات - البحرين ١٠٠٠ فلس - سوريا ٦٠ ليرة -  
لبنان ٢٠٠٠ ليرة - الأردن ٧٥٠ فلسا - السعودية ١٠ ريال - السودان ٢٢٥ ق -  
تونس ٢٢٥٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - المغرب ٣٠ درهم - اليمن ٥٠ ريال -  
ليبيا ٨٠ دينار - الإمارات ١٠ دراهم - سلطنة عمان ١٠٠٠ بيزه - غزة والضفة  
والقدس ١٢٥ سنت - لندن ٢٠٠ بنس - الولايات المتحدة ١٠ دولار .

## الإشتراكات في مصر :

من سنة ( ١٢ عددا ) ١٢ جنيها مصريا شاملا البريد .

## الإشتراكات من الخارج [ عن سنة ١٢ عددا ] :

- البلاد العربية : افراد ٢٠ دولاراً ، ميقات ٣٤٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- أمريكا وأوروبا : افراد ٣٢ دولاراً ، ميقات ٤٦٫٧ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة ١١١٧ كورنيش

التيل - فاكس 754213 . ت / ٧٤٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للعلبة ، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد في  
حالة عدم النشر . المراسلات باسم رئيس التحرير

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكري

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفني

حلمي التونسي

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدى محمد مصطفى

التلفيد

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

المحررون

فتحى عبد الله

السماح عبد الله

احمد سلطان

المراجعات ٩

الفصل في الغايات ١٠٣

المراجعات ١١١

الإيقاعات والروائح ١٦٥

المحركات ١٩٢

الاستعارات والتنبيهات ٢١٥

**فا** اتصل بنا استاذ جامعي مرموق قرا في الصحف أن «القاهرة» تعد ملفاً خاصاً بقضية الدكتور نصر أبو زيد. قال لنا بالحرف: الموضوع كله لا يستحق العناء، لأنه يجوز للدكتور نصر أن يتقدم مرة أخرى بعد أشهر قليلة بطلب الترقى، والأرجح أنه سيحصل على الترقية.

اتصل بنا استاذ آخر وثيق الصلة بالدكتور عبدالصبور شاهين صاحب التقرير الذى وافق مجلس الجامعة على الأخذ به وقال: ليست هناك أية شوائب شخصية في العلاقة بين شاهين وأبو زيد حتى أن الأول قد أنقذ الثانى دون أن يعلم من عقاب آخر كانت بصده إحدى الهيئات الدينية.

في الوقت نفسه كان هناك من يحرص على «محرر» القاهرة قائلاً إن هناك «حساسية» من أن يكون المنبر الذى يشرف عليه هو الذى يتصدى لمثل هذه المسائل لأنه من عقيدة دينية مختلفة عن العقيدة التى ينتمى إليها موضوع الملف.

من جهة أخرى كان بعض الزملاء المخلصين قد عرفوا أن الملف لا يتناول نصر أبو زيد وحده، وإنما يتناول سلمان رشدى أيضاً، وقالوا

إن الربط، ولو كان شكلياً، فإنه قد يسيء إلى نصر أبو زيد من حيث لا نقصد. وأضاف هؤلاء: كذلك، فإن قضية سلمان رشدى من المحرمات التى يفضل عدم الخوض فيها. واجتمعت أسرة التحرير، وناقشت هذه التحفظات كلها، وانتهت بالحوار الديمقراطي الحر إلى ضرورة النشر. وكانت الحيثيات ما يلي:

(١) إننا لا ننشر ملفاً خاصاً بنصر أبو زيد أو سلمان رشدى، وإنما نطرح على الرأى العام قضية أكثر شمولاً هى حرية الفكر والإرهاب الذى يهددهما في مصر. ونحن نقصد هنا الإرهاب الفكرى الذى بات يخترق أعرق القلاع الحصينة المؤهلة أصلاً لمحاربته.



نصر أبو زيد

(٢) لم تكن نحن الذين ربطنا بين رشدى وأبو زيد، وإنما هو تقرير عبدالصبور شاهين الذى فعل ذلك بسوء نية واضح، حيث أن سعة سلمان رشدى في الرأى العام أنه رجل قد أساء بروايته الشهيرة للإسلام. وقد أراد دون سند من التحقق العلمى أن يقيم تشابهاً غير قائم فعلياً بين الرجلين. ولأننا لا نعرف «الهرب» من المواجهة فقد تصدينا لقضية سلمان رشدى حتى تصبح لأوراق كلها مكتشفة بين يدي القارىء، صاحب الحق الطبيعي في «المعرفة»...

(٣) إننا لا نتعامل في الفكر والمنبر بمنطق طائفي، لذلك لا تتدخل عقيدة أى محرر أو كاتب من محررى وكتاب القاهرة في خلق أى نوع من أنواع «الحساسية» إزاء أية قضية مطروحة. ولكن هذا لا ينفي أن تقرير عبدالصبور شاهين قد أشار إلى «هوية» محرر القاهرة باعتبارها مبرراً للحفاظ على إحدى مقالات أبو زيد حول كتاب للمحرر. وبالتالي، فقد كان المنطق الطائفي رابضاً في تفكير شاهين، وعلينا ألا نقاومه بالمنطق ذاته. وإنما بالتفكير العقلانى الحر. كانت هذه هى الحيثيات التى انتهت بنا إلى تقديم هذا الملف إلى الرأى العام. ■

## الحكومة الخفية

والإعلامية المصرية على الصحف والمجلات العربية ازدحاما لم يسبق له مثل أدى بالضرورة إلى اضطراب المعايير في التعامل مع هذه المواد ، وراجت في الوقت نفسه فكرة استخراج ترخيص أو امتياز بإصدار صحيفة من قبرص أو فرنسا أو بريطانيا وطبعها في مصر . وهي مجلة مصرية لحما ودما .

وقد تنبه عتاة البيروقراطية والرقابة إلى هذه « النافذة » التي يتحايّل بها الصحفيون والأدباء على قوانين المجلس الأعلى للصحافة فتعقبوا بصبر شديد هذه « الكتب غير الدورية » - مجلات الماستر - ومنعوها رسميا ، وأصبح إصدارها نوعا من المغامرة التي قد تصيب وقد تخيب . وتعقبوا المجلات التي تصدر بامتيازات أجنبية وراحوا يطبقون عليها قواعد الرقابة المعمول بها بالنسبة للطبوعات القادمة من الخارج .

وليس من حل لهذه الإشكالات التي تتراكم يوما بعد يوم ولن تتوانى في أحد الأيام عن إزهاق روح الديمقراطية الثقافية إلا بإلغاء المجلس الأعلى للصحافة الذي لم يكن له أي مبرر في أي وقت سوى تصفية الحساب مع الصحافة

بحيث تتناسب مع البنية الأساسية للدولة التي تتولى شئون الثقافة وفقا لمشروعها أولا وحسب اجتهادات المثقفين العاملين في هذا المشروع ثانيا ويطبقا لموازين القوى الاجتماعية في جهاز الدولة ثالثا .

تختلف هذه الأوضاع في الوقت الحاضر . ولنضرب مثلا بالمجلس الأعلى للصحافة فقد نشاهد المجلس لتجسيم نقابة الصحفيين وسلطانها . وكانت النية متجهة بالفعل إلى تحويل النقابة إلى ناد اجتماعي . وقيل أيامها إن هذا المجلس يجسد السلطة الرابعة للصحافة . والمعروف أن حكاية السلطة الرابعة حكاية معنوية . ولكنهم قصدوا بالمبالغة إخفاء الأسباب الحقيقية التي دعت إلى التفكير في إنشاء المجلس الأعلى ، وفي مقدمتها الدور القيادي الذي يلعبه الصحفيون لحماية ودعم وتثبيت الحريات الديمقراطية .

وعلى مدى عقد ونصف انتشرت في طول البلاد وعرضها مجلات « الماستر » التي يكتبها الأدباء الشباب بالآلة الكاتبة ثم يطبعونها في نسخ محدودة لا تتجاوز المئات . وتزاحمت المواد الثقافية

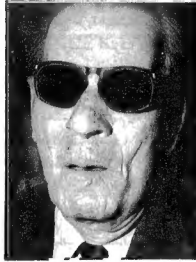
فإن ليس من الضروري أن تكون مؤسسات الدولة وحدها هي وكيلة النشاط الثقافي ، فالأهم هو إطلاق الطاقات والمواهب والخبرات دون عوائق من البيروقراطية أو الرقابة .. فالذي لا شك فيه أن مصر غنية بالطاقات الفردية والمواهب الفردية والخبرات الفردية التي تحتاج إلى مشروع أو مشروعات تضمها وتستخلص عظمها . وحين كان اقتصاد الدولة هو السيد وليس اقتصاد الأفراد كان من واجبات الدولة أن تعتكك المؤسسات والمشروعات بها . إما الآن فإن تناقضا جوهريا يقوم بين طبيعة الدولة واقتصاديات البلاد من جهة وبين المؤسسات والمشروعات من جهة أخرى . إننا نعلم من هذه الازدواجية التي تنقص من الهامش الديمقراطي الذي تتحرك فيه الثقافة .

هناك مؤسسات وقوانين ظهرت في ظل أوضاع لم تعد قائمة الآن . ربما كان المثقفون قد كافحوا في أزمنة مضت من أجل قيام المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . وقد كافحوا في أزمنة أخرى من أجل قيام اتحاد عام لكتاب مصر . وكان هذا الكفاح في الأصل من أجل الديمقراطية الثقافية

# الثقافة الموضادة

وقد تتحول المجلة إلى منتدى ثقافي أو تتحول الصحيفة إلى حزب سياسي إذا كسبت دعوتها أنصارا . وما دعنا نتكلم عن الثقافة ، فإن حرية الطبع والنشر هي التي تبلور الاتجاهات والتيارات الثقافية والفنية . وهذه التيارات تحمل مكان « الشلل » غير الفكرية وغير الأدبية وتخلق حركة تحمل مكان « الشلل » الثقافي .

ولكن كيف يمكن لهذه التيارات أن تنظم في حركة ثقافية وهناك قانون وزارة الشؤون الاجتماعية الذي يحدد المواصفات وحده لقيام المنشديات أو الروابط الأدبية . وقد كنا في الماضي ننند بأن نجيب محفوظ يلخص بنفسه ما دار في ندوته لرجل الأمن الذي لا يفهم ما يدور فيها . أما الآن فوزارة الشؤون الاجتماعية ترسل موفدا رسميا عنها ليراقب ويراجع ويحاسب أكبر الأساتذة في الروابط أو الجمعيات المسموح بها . وهو لا يراجع الحسابات مثلا ، إنما يراقب ما قيل ويقال . وإذا حدث وه ضبط « في محضر أحد الاجتماعات أن بعضهم قد تكلم في « المحظورات » فإن الجمعية أو الرابطة تغلق أبوابها بالضربة والمفتاح . أما ما هذه



هوساين



نجيب محفوظ

نقابة وأشخاصا . لا حل بغير إطلاق حرية إصدار الصحف والمطبوعات الدورية وغير الدورية ، حيث لن يكون هناك « خط » للدولة ترعاه بالتحويل والورق والطباعة والتزام الذين يكتبون . وإنما تتأسس الحركات الحرة للثقافة والفنون تعبر عن نفسها كما هي لا كما تريد التقاليد والأعراف المرعية من جانب البيروقراطية الحكومية ، مع ملاحظة أن الأغلبية العظمى من المثقفين ليسوا أعضاء في أي حزب . ولا سبيل لبلوغ استقلاليتهم إلا في منابر حرة من كل قيد روتيني أو قانوني أو رقابي .

وقد تبقى المجلة عاما أو عدة شهور ثم تغلق أبسرها . إن هذه المجلات والنشرات التي صدرت متفرقة في الأربعينيات من هذا القرن هي التي صنعت إحدى أهم فترات الازدهار الثقافي في مصر المعاصرة .

وقد تحتاج المجلة إلى دعم مالى من الدولة . ولكنه دعم غير مشروط توفره أكثر الدول محضرا لمطبوعات لا يتفق مضمونها مع فكر الحزب أو التحالف الحاكم . ولا تتورط الدولة في مثل هذه الأحوال في أي نوع من أنواع التدخل المباشر أو غير المباشر .

## بيانات

الجليل يتنحى عمليا إلى الماضى من باب تكريم الراجلين . ولولا حرص الدكتور عاطف العراقي على المستوى الرفيع لجاء الكتاب كغيره من المجلدات التى « تحتفل بالماضى » .

أين الاتجاهات الفلسفية في مصر وبقية أقطار العرب ؟ في بلاد غيرنا يصل بهم الترف إلى حدود القول بأننا في عصر نهاية الايديولوجيات . وهذا نفسه تفكير ايديولوجى . ولكن ما القول في بلادنا التى تزدهم بالصراع الحقيقى بين الأفكار ؟ إن السلفية وحدها تيارات ، والعلمانية تيارات ، والديمقراطية اتجاهات ، والاشتراكية اتجاهات مختلفة شديدة التنوع ، فإين هذا كله من نشاط المجلس الأعلى للثقافة ؟ اجتماعات سنوية من أجل الجوائز التى تبدو كالكعكة المجزأة إلى أنصبة سوف يحصل عليه أصحابها عاجلا أو آجلا . وربما كانت هناك « سفرات » هى الأخرى كعكة لصاحب النصب . وليس في الجوائز أو السفرات عيب . ولكن هل لاحظ الأعضاء الكرام أن العالم يشتعل بتغيرات ثقافية كبرى تشكل في المسلمين والبيدييات وتفتح - برفقة ثورة الاتصال والمعلومات - آفاقا لم تكن لتخطر العام الماضى فقط على عقل بشر ؟ أين نحن من هذا الوعي العالمى السيلى يقتحم ويفجر ويكتشف رؤى جديدة وأساليب جديدة للتفكير ؟ لقد أصبحت هناك « أمة جديدة » يبيد

واتحاد الكتاب في بلادنا يزعم أنه نقابة فيوزع الأرض والسيارات والسفرات والمكافآت وهذا شيء حسن . ولكنه يتعامل مع العالم على أساس أنه منبر المثقفين المصريين . وليس هذا صحيحا ، فهذا الاتحاد لم يرفع الصوت يوما من أجل حرية مثقف أسير أو كتاب مصادر . ولست أعرف لأية جمعية ثقافية - فضلا عن اتحاد الكتاب - وظيفة أرفع وأشرف وأرقى من الدفاع عن حرية القلم والضمير . ولكنهم يقولون لنا انهم لا يشتغلون بالسياسة ، أما برقيات التأييد للحكام فهى نوع من الاشتغال بالنقش .

وهكذا ، فإنه لا يجوز لنا أن نسأل لماذا يغيب الشباب عن الثقافة ويحتجون إلى السموم البيضاء والسوداء والملوثة .

لأنه ، ببساطة ، ليست هناك حركة ثقافية ، مادام هناك مجلس أعلى للصحافة يقيد حرية النشر ، ومادام هناك قانون وزارة الشؤون يقيد حرية الاجتماع ، ومادام هناك اتحاد للكتاب يفضل « السيارة » على جميع الحريات .

ماذا يفعل المجلس الأعلى للثقافة ؟ اعضاؤه يشكون الإهمال أو التجاهل أو غير ذلك . ولكن هل من علاقة بين هذا المجلس والمتجنيين الحقيقيين للثقافة ؟ إن عملا جيلا كهذا المجلد من يوسف كرم استاذ الأساتذة في الفلسفة كان يمكن إصداره دون عناء عن الهيبة العامة للكتاب ومع ذلك ، فإن هذا الجهد

المحظورات ، فإنها كل ما لا يفهمه موظف وزارة الشؤون أو كل ما لم يرد في قاموس السيد المحافظ أو السيد الوزير قاموس لا أول له ولا آخر من المنوعات تتطلب من كل عضو ألا يرى ولا يسمع ولا يتكلم . انه أغرب قانون في مصر يطلب من أعضاء الجمعية أن يفسروا لماذا ألقى زميلهم السلام بالإشارة دون الكلام أو بالكلام دون الإشارة ، ولماذا قال السلام عليكم ولم يقل مساء الخير . وفي ظل هذا القانون يصبح الحديث عن أرسطو أو طه حسين نوعا من الرموز لتجارة المخدرات . أما إذا جرى أحدهم وتلفظ بأساءه الخداسة والبهسية وما أشبه ، فإنه يكون قد خاطر نفسه وزملائه مخاطرة شديدة لا تغلق فحسب أبواب الجمعية ، وإنما قد تفتح لهم أبواب مستشفى الأمراض العصبية .

لا بد إذن من إلغاء هذا القانون ، والإقرار بحق المثقفين في تأسيس جمعياتهم دون رقابة أو كتابة تقارير . ومن غير المعقول أن يفرض « اتحاد الكتاب » بالتعبير الرسمى الوحيد عن الثقافة المصرية ، بالرغم من أننا ننادى أربعا وعشرين ساعة في اليوم إنا ضد الأنظمة الشمولية . ماذا يكون اتحاد الكتاب في مصر الآن إذا لم يكن جهازا شموليا ؟ وحتى إذا كان مجرد « نقابة » فإن العالم غير الشمولى لا يعرف نظام النقابة الثقافية التى تضم قلة من الأدباء وكثرة من الموظفين .

أصحابها الأبجدية وأحياناً اللغات الأجنبية ، ولكنهم بعيدون عن عواصف الفكر الجديد ، وبالتالي فهم يجهلون لغة العصر الجديد .

والجلسل الأعلى للثقافة واتحاد الكتاب وجمعية الأدباء ونادى القصة وبقية المؤسسات المشابهة كأنها ليست هنا . لذلك أضحت الندوات دون فائدة تذكر ، فهي في أحسن الأحوال تكرس لأفكار بالية واجترار لأقوال انتهت فصايلها وتطبيقات لشاهج عفا عليها الزمن . ومجلاتنا الثقافية تنكس واقعنا الثقافي ، فإذا لم نجد بحثاً راقياً أو دراسة تلفت النظر أو نقداً بصيراً كاشفاً ، فلذلك لأن الأمية الجديدة قد غزت « الكتابة » في منقط رأسها حيث تحولت المؤسسات والمنابر إلى مكاتب ووظائف ودرجات وحوافز . بحجم السن . الأعضاء موقرون وبحكم المنصب الأعضاء مبهلون . ولا يدري أحدهم ماذا يجري وراء النافذة في الشارع الثقافي المصري . يا هشون حين يسمعون باسم هذا أو ذاك من الأدباء لأول مرة ، فإذا سمعوا به قالوا الأديب الشاب ، وقد تجاوز الخمسين ، ومن النكات الشائعة قبل عامين ، وإن كانت « واقعة » حقيقة أن لجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة تذكرت أن هناك شاعراً لم يحصل على جائزتها التشجيعية . هذا الشاعر هو محمد عفيفي مطر . كان الرجل قد تجاوز الخمسين وأصدر عشر مجموعات شعرية

من العلامات البارزة في الشعر المعاصر ، ولكن الحقيقة الأخرى هي أن هذا الشاعر المعروف لم تنتج إلى البصرة إلى عدن لم تصدر له مجموعة شعرية واحدة في مصر .

لذلك ، وبالرغم من الأهمية البالغة لدور المعرض السنوي للكتاب ، فإن أهم الندوات والمؤتمرات في مختلف العلوم الإنسانية هي التي تعقد خارج مصر أو التي تعقدها مؤسسات غير مصرية في القاهرة : مؤسسات عربية وأجنبية . إن أغلب المتحدثين في برامج المركز الفرنسى للعلوم الاجتماعية هم مصريون . ولكن تأملوا تخطيط هذه البرامج والموضوعات الحية والمناقشات الحيوية ، لتعرفوا أن لدينا القدرات البشرية ، والمؤسسات نائمة أو أمية . والسبب هو التشكيل البيروقراطى الذى لا يهتز رغم أنف البراكين الفكرية والزلازل ، فالأساتذة والموظفون كالقذرات والإجراءات لا علاقة لها بالحياة . شكلية تجمدت وأغلقت أبوابها أمام الوقائع الجديدة ، فلم تعد قادرة على فهم وإدراك واستيعاب هذه الوقائع والتعامل معها ، لا يمتطى « التشجيع » أو « التقدير » وإنما يمتطى الفعل الثقافى القادر على التغيير . تغيير القيم والتقاليد التى تعوق مشاركتنا في الحضارة المعاصرة . وليس من اكتفاء ذاتى في العالم الجديد ، وليس من ماضى يملك مقاتيح الحاضر والمستقبل . وعندما

تتحول الثقافة إلى كراسى وعلاوات ، فإن الأمية الجديدة تقود إلى الانقراض معها تضاعف عدد المدارس والمعاهد والجامعات .

وأول أمراض الانقصاص بين المؤسسات والمثقفين هو ذلك التآكل الأخلاقى في أوساطهم حيث يتخسر بعضهم الممارك الوهمية بديلاً لغياب الممارك الحقيقية . إن أحداً لا يصدق أن مجلتيّن تتبعان الدولة وإحدى صحف المعارضة قد فتحت بعض مساحتها للتشهير المتبادل بين كاتب وآخر . لو كانت مرة واحدة هان الأمر ، ولو كانت بقلم كاتب واحد هان الأمر . ولكنها تكررت من عدة أدباء نحترم إنجازاتهم . وأصبح الغذاء والعشاء والزوجة والأطفال مادة سخيفة لمباراة سوء السمعة بين الكتاب وبعضهم البعض .

وقد شهدت الأزمنة الماضية سجلات شرسة بين الأدباء ، ولكن القضايا الثقافية أو الأدبية كانت نقطة الانطلاق . حتى عندما وصف أحدهم زميله بأنه « أديب مراهضى » فقد كان بغمز من اهتمام صاحبه بأن يحتوى بيت الفلاح على مرحاض ، والمفروض في زعمه أن يتم الأديب بمسائل أرفع من ذلك . وإذا كان التجريح الشخصى من آفات الماضى ، فمن قال أننا بحاجة إلى استمرار هذا التقليد السيئ غير الأخلاقى ؟

## بدايات

ولا شك أن هناك نسبة إيجابية في هذا السعى ، هي نسبة التفاعل العربى . ولكن النسبة الأكبر هي « الكعكة » النفطية الكبيرة أو الصغيرة التى انشأت الفتنة بين الأدباء وبعضهم البعض ، وأهدرت القيم الثقافية لمصلحة أنظمة سياسية أو اتجاهات معينة ، وأدجمت الكاتب فى آليات مجتمعات الاستهلاك ومتطلباته فأخفت عنه وظيفته الحقيقية فى الكشف عن « الجحيم » . أى أن هذا النفط قد ساهم ومازال يساهم فى تحويل الكاتب إلى زخرف ليبرالى أو ديكور حضارى وتجهيده فى صف « الأمية الجديدة »

وهى من أجل ، فوق السطح ، بمثابة الحكومة الخفية للثقافة المضادة ، ومن أسفل كأنها غرفة مظلمة يتحاور فيها الأدباء بإطفاء الشمعة الأخيرة ■

العلاقات العامة أو العلاقات الخاصة أو العلاقات السياسية ، ولا يعكس مطلقاً حقائق - ولا أقول وقائع - الحركة الثقافية . ويحتجب الوجه الثقافى الموهوب قسراً عن الناس . وليس الصحافة خيراً من التليفزيون ، فتحى « الخير الأدبى » يحتاج أحياناً إلى الوساطة أو الخدمة المقابلة . ويصبح الأدب إذا كتب أسير الناشر لثلاثة آلاف نسخة والموزع لثلاثمائة سواء كان المطبوع كتاباً أو مجلة ثقافية .

وفى أثناء تحول المؤسسات إلى صالونات وموازنات ومتاورات ورحلات كان النفط العربى يفتح أعضائه الإعلامية والثقافية لأدبائنا اللاهثين وراء جوائز لا يحصلون عليها فى بلادهم ووراء شهرة لا يتمتعون بها عند أهلهم ووراء مؤتمرات لا تعقد فى عاصمتهم .

إن انهماك بعض أدبائنا الجادين والموهوبين فى تجريح زملائهم يعنى أن الإحباط قد بلغ بهم مشارف اليأس ، فهم يعالجون وضعاً سيئاً فى الحياة الثقافية لا يشجع على الانتشاء الحى التنظيف والحسوار الصحى المفيد ، علاجاً فاسداً ... ففى غيبة الإنتاج الثقافى الحقيقى يتجه الكاتب منهم إلى ملء « الفراغ » بشئ مثير هو اختراق الحياة الخاصة لزعمائه ، وفى غيبة التفاعل الثقافى الحقيقى تنشأ العلاقات غير الصحية التى يبدو فيها كل صاحب موهبة أمام المرأة وكأنه الموهوب الوحيد والحارس الوحيد للفضيلة . إنها انكاسات الإحباط المرير فلم يعد هناك - « اعتراف » واسع من الدولة أو من المجتمع بصاحب الموهبة ، يقتصر التليفزيون مثلاً على الشيطان فى

غداً

# المواجحات

## ممركة الوجه والقناع بين سلمان رشدي ونصر أبو زيد .

١٤ أربع وعشرون ساعة مع الرجل الطريد ، برنار هرنس ليفى . ترجمة

كاميليا صبحى . ١٨ حياتى فى الخفاء ، انطوان دى جود مار . ت . ك . .

٢٤ سلمان رشدي من جديد ، سلامة احمد سلامة . ٢٥ انتقتوه فهو مقتول

صافى با كاظم . ٢٦ فى قضية سلمان رشدي ، سيريل تاونسند . ٢٨ دفاعا

عن حق الكاتب فى الحياة (بيان المثقفين العرب) . ٣٠ نصر ابو زيد . السيرة

العلمية ، ٣٢ عن مفهوم النص ، عبد الجليل شلهب . ٣٧ درس فى التجرد

والإنصاف ، فهمى هويدى . ٤٢ خطاب الإسلام السياسى والعنف المستتر ،

نصر حامد ابو زيد . ٤٧ قضية منعدمة ومصارحة واجبة ، ف . ه . ه . من

العنف المستتر إلى العنف العلنى ، ن . ج . ا . ٥٠ التقرير الأول ، محمود

على مكى . ٦٦ التقرير الثانى ، عوسى عبد الرؤوف . ٧٢ التقرير الثالث ،

عبد الصبور شاهين . ٧٩ التقرير الرابع ، جابر عصفور .

٩٤ التقرير الخامس، مجلس الكلية . ٩٦ تعقيب ، فاضل الأسود

٩٩ جامعتنا إلى أين ، لربان ١٠٠ شاهين يعترف

## بين سلمان رشدي

**فا** هل هناك ما يجمع بين  
سلمان رشدي ونصر  
أبو زيد؟

عندما فكرنا في إعداد ملف سلمان  
رشدي لم يكن هذا السؤال وارداً.  
ولكننا حين قرأنا تقرير لجنة  
الترقيات بكلية الآداب جامعة  
القاهرة، والذي يرفض ترقية نصر  
أبو زيد لاحظنا الإشارة التي كتبها  
الدكتور عبدالصبور شاهين في



ماهرين سلامة



نصر أبو زيد

# الوجه والقناع

## ونصر أبو زيد



تقريره عن سلمان رشدي. وهكذا  
جاء الربط - المزيف المقتل - بين  
رجل أهدرت دمه فتوى الإمام  
الإيراني الشيعي آية الله الخميني،  
وبين رجل لم تصدر بحقه أية فتوى  
من أي إمام آخر. وأدركنا خطورة  
هذا الربط الذي يعنى في خاتمة  
المطاف إرهاب نصر أبو زيد  
وتهديده ...



عبد الصبور شامع

سلمان رشدي

«ولم يكن عبد الصبور شاهين  
«وچل نین» فقد اتخذ الإرهاب شكل  
الامتناع عن ترقيته. وهى خطوة  
«جامعية» قد تمهد لخطوات  
لا علاقة لها بالجامعة. وهكذا تحول  
التقرير «الجامعي» الذى يخفى وجه  
أبو زيد خلف قناع رشدى إلى درجة  
من درجات «الإفتاء» الذى يهدر الدم  
عملياً مادامت الحثيات تراوحت من  
الإساءة إلى الدين الحنيف إلى التكفير  
الصريح.

لذلك رأينا في هذا الملف أن نميز  
بين الوجه والقناع، فقضية سلمان  
رشدى تختلف كل الاختلاف عن  
قضية نصر أبو زيد، مهما جمع  
بينهما الإرهاب الايرانى من جهة  
والإرهاب «الجامعي» من ناحية  
أخرى.

ونحن لا ننتقل من فراغ، فقد  
سبق للشيخ عمر عبد الرحمن أن  
أفتى بإهدار دم نجيب محفوظ.  
باعتبار أن روايته «اولاد حلفتنا»  
لا تقل كفراً عن رواية سلمان رشدى  
«آيات شيعانية». ونحن أيضاً  
لا ننتقل من فراغ فقد سبق اغتيال

الكتب فرج فودة، ومحاولة اغتيال  
مكرم محمد أحمد.

ومعنى ذلك أن الفتوى  
الإيرانية ليست بعيدة جداً عن  
الفتاوى المصرية و«العربية» فقد  
اغتيال في لبنان الشيخ صبحي  
الصالح العالم المعروف، والشيخ  
حسن خالد مفتي الديار اللبنانية،  
والدكتور حسين مروّة المفكر الزائع  
الصيت، والدكتور حسن حمدان  
(مهدى عامل) المفكر الذى لا يقل  
علماء وشهرة. وقد اخترت هذه  
الأسماء التى تجمع بين المفتي  
السني الكبير والعالم الإسلامي  
البارز والمفكرين العلمانيين  
الشهيرين لأقول إن إرهاب الفكر  
بالتصنيفية الجسدية لا يفرق في  
النهاية بين الرمز الديني والرمز  
الفقهي والرمز العلمى، ولا بين  
مذهب وآخر، فالهدف هو اغتيال  
العقل. ولا ينسى المصريون أن  
الرصامة التى اغتالت فرج فودة  
انطلقت بعد عشرين عاماً من اغتيال  
الشيخ محمد حسين الذهبي.  
وهكذا، فالمفكر بعد ذاته هو المعنى

بالقتل أيّا كان الأشخاص أو  
الجماعات أو المذاهب والأديان.

ونحن نقف بكل حزم وقوة إلى  
جانب العقل والفكر أيا كان مصدره  
مدركين إلى أقصى الحدود اختلاف  
العقول والأفكار، ونعتقد إلى أبعد  
مدى أن الوسيلة الوحيدة للنقاش  
فوق هذا الكوكب، هى الحوار، خاصة  
في مجالات الاختلاف الفكري  
والعقلى. ننطلق من ذلك من أن الحقيقة  
نسبية في كل زمان ومكان ومجال، وأن  
أحداً لا يملك كل أطرافها، ومن ثم  
فتعدد وجهات النظر من حولها  
يفترض الخلاف ويختم الحوار. افترض  
افتراض الصواب المطلق، ومحاولة  
فرض الرأي الواحد أو الفكرة  
الواحدة أو وجهة النظر الواحدة،  
فإنه أقصر الطرق إلى الاستبداد  
والطغيان والقمع الدموي.

وأيا كان الرأي هنا أو هناك في  
رواية سلمان رشدى، فإننا نرفض  
الفتوى الخمينية رفضاً قاطعاً، ونلح  
في الرد على كتابه بالتي هى أحسن.  
أى بالفكر الاقوى والعقل الأكبر  
والبصيرة الأعظم. ولكن هذا لا يمنع

إبداء بعض الملاحظات: فإن صدور الفتوى الإيرانية في توقيت معروف لم يكن فقط لوجه الإسلام، وإنما كان جزءاً لا يتجزأ من محاولات الوصاية الإيرانية على المسلمين في كل مكان وليست العودة مجدداً إلى تجديد الفتوى إلا دعماً مباشراً لجماعات الإرهاب في كل مكان. ذلك أنه ما كانت إيران وإن تكون المرجع الإسلامي الأعلى في العالم، وما كان سلمان رشدي أول ولا آخر المتهمين في فكرهم وأديبهم. لماذا إيران إذن، ولماذا رشدي بالذات، ذلك البريطاني من أصل هندي؟ والجواب هو أن الطاحونة تصب في النهاية في خانات العنصرية المضادة المنتشرة الآن باتساع العالم والتي لا ينجو منها المسلمون في جميع الأحوال. والجواب أيضاً أن إيران - مهما بلغت التضحية بالمسلمين - فإنها تواصل، بتجديد فتواها الدموية، الظهور كحامى حمى الإسلام.

ونحن في الجزء الأول من هذا الملف نعرض لمحاولة عودة سلمان رشدي إلى الحياة العامة كمقاومة

للسجن الذي أحكمت الفتوى إغلاقه عليه. ونعرض في الوقت نفسه لاختلاف الآراء العلمية والإسلامية والعربية في هذه العودة وتلك الفتوى المتجددة. ولكننا نميز بوضوح في الجزء الثاني من الملف عن قضية نصر أبو زيد بين القناع الذي يحاول التقرير «الجامعي» أن يغطى به وجه أبو زيد. فتبدو الأمور كما لو أن هناك علاقة بينه وبين سلمان رشدي. ومن ثم تتسحب الفتوى الإيرانية على الأستاذ والمفكر المصري. واقع الحال أنه ليست هناك أية صلة من أي نوع بين الرجلين. ولكن المكبوت هو تبني الإرهاب في مقاومة الفكر المختلف. نصر أبو زيد ينشر أعماله في مصر وخارجها في البلاد العربية بطولها وعرضها. وهي أعمال جديرة بالنقاش والاختلاف والحوار من حولها. والدور الأساسي للجامعة هو أن تكون منبراً لهذا الاختلاف والحوار. ولكن التقرير «الجامعي» بادربالصلاق قناع سلمان رشدي على وجه نصر أبو زيد ليهرب الجامعة ذاتها في البداية، وليحصل تقريره -

بين ثلاثة تقارير - على أغلبية الأصوات لصوت واحد.. مما يعني أن الأغلبية الحقيقية كانت في صف أبو زيد، في صف حرية الفكر، وليست بالضرورة في صف الفكر. ولكن الإرهاب - بالقناع - على عكس الحصار والاقتناع، كان كفيلاً بخوف البعض، فاخفى التقريران الإيجابيان، وبقي التقرير السلبي الوحيد الذي فاز بصوت واحد. ولم يفلح في مجلس القسم ولا في مجلس الكلية، ولكنه أخذ طريقه إلى مجلس الجامعة حيث كانت المفاجأة. تمكن قناع سلمان رشدي من أن يغطى على وجه أبو زيد، فضرب المجلس الرفيع المستوى بكل الحقائق والملاحظات التي رافقت التقرير السلبي، وانصاع للإرهاب. في هذا الجزء من الملف ننشر الوثائق كلها التي ترسم رحلة الإرهاب من خارج الجامعة إلى داخلها، فلم يكن التقرير «الجامعي» إلا صدى لبعض ما جاء في الصحافة بأقلام سلفية ترفض الحوار، حتى وهي تنادي به ■

## التحرير

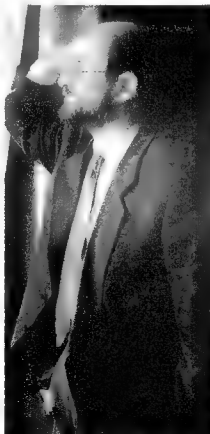
انتظار حتى ليخيل إليك في كل مرة أنه نوع من الاختطاف شبه اللطيف عليه

باحتصار ، كان الحضور قليلاً ، بل قليل جداً ، وفي تمام الساعة الخامسة من بعد الظهر ، غادرت القاعة في سرية تامة ، صاعداً إلى الأدوار العليا . لم يكن أحد يعلم باتجاهي .

إن أول ما استرعى انتباهي وادفعني هو أنه يبدو أصغر من صورته على عكس رسمه الذي انطبع في خيالي والذي أثقل ملامحه الركود والمحن . فالشخص المائل أمامي فتي كله حياة وبشاشة . عيناه غريبتان وكأنهما هلالان . حدقة عينه شديدة الاتساع ، تكاد تبثق بياض العين . ولا أدري إن كان مرد تلك الغرابة إرهابي شديد أم هي المهن التي تعرض لها أو هو نوع خاص جداً من السخرية من النفس ومن الآخرين . فورشدي رجل يفتيء خلف نظريته . لم يبد لي محيطاً ، بل هو في كامل هيئته وإياقته . ويطل من وجهه عزم أكيد على أن يجعل المترصين به يخطفون في مهمتهم .

تناول نقائنا الأول بشكل محدد وواضح سياسته الدفاعية ، وانرس نجاحها ، ووضعه لو لم يكن أساساً . بحثنا كذلك ما سوف تقول إليه الأمور إذا قررت إيران ، بعد أن تكل من شن تلك الحروب ضده ، إلغاء الفتوى . وإن تحلق هذا ، الآن يظل هناك بعض

## أربع وعشرون ساعة مع الرجل الطريد



في مدينة هلسنكي ، وفي أحد المدرجات الشبيهة بمكعب مصنوع من الزجاج والخشب ، خلت نصف مقاعده من الحضور ، وبدت منصته عالية نرجاً ، حضرها يقرب من الخمسين شخصاً . يتسمون بالطف والمودة . منهم برلمانين من البلدان الشمالية ، ومراقبون من دول البلطيق ، إضافة إلى بعض الموظفين الدوليين ، وأعضاء من المجلس الأوروبي ، اجتمعوا ، دون أن يساورهم أدنى شك ، أنه في نفس هذا المكان ، وفي حجرة ملاصقة لمجرئي بالطابق الثالث ، حضر لتوه شخص هو من أكثر الشخصيات المفروض على تحركاتها حراسة لحمايتها ، ومن ثم ، تستطيع القول إنها من أكثر الشخصيات تعرضاً للتهديد والخطر في العالم .

تري ، من من الحضور يعلم هذا السر؟ هناك جاني جليشمان على رأس القائمة ، ووزيران أو ثلاثة من الدول الاسكندنافية ، ومكتب مباحث محل قمع أعضائه وانتشروا في جميع النقاط الاستراتيجية حول المبنى ويدخله ، إضافة إلى رجال الشرطة الذين اصطحبوه منذ غادر الطائرة دون أن يغيب عن ناظريهم قيد أنملة . قالت زاهيئة الشاب ضاحكة : « إنه لحدث أن تسافر مع سلمان ، فالحصار تلم حولك ، والتفتك دائم . إننا آخر من يصمد على متن الطائرة وأول من يغادرها ، يتم السفر دون جواز وبدون

المتعصبين الذين لن تمنحني ذكراهم  
أذمانهم ؟ ...

سؤال يفرض نفسه فهو في تلك  
الحالة ، لن يعدو أن يكون أحد  
المعرضين للخطر شأنه في هذا شأن  
جون لينون أو مادونا . وسلمان يؤكد  
دائما على ضرورة قيام أوروبا بعمارة  
ضغوط سياسية ، تجارية أو اقتصادية  
صريحة ضد إيران . فرشدي مناقض ،  
وسيبقى مناقضاً ، إذ أن له من  
المناضل ضبط النفس والتريث عند  
التحليل ، إيمان يقترب من التصوف  
بفضائل السياسة . كنت متوقفاً أن  
أجد شخصاً مثقلاً بالهموم ، ذا طابع  
مأساوي ، وإدهشتي وجدت منافسا  
لـ كلوزين .

## برنار هنري ليفي

(٥) صحفى فرنسي شهير ، يعمل في مجلة  
« بارى ماتش » التي نشرت هذا « اللقاء » في  
عدها المؤرخ ٢٩ / ١٠ / ١٩٩٢ .

### ترجمة: كاميليا طحي

رشدي .. وامتدت بنا المناقشة في هذا  
الشأن .

الساعة الآن الثامنة ، بدأنا نضجر  
بالجوع . وهي سبيل التغيير ، قرنا  
تناول العشاء في قلب هلسنكي . جرت  
العادة حين يعزّم شخصان الخروج  
لتناول العشاء ، أن يختارا المكان  
ويقوما بالحجز ثم ببساطة شديدة  
يذهبان في الموعد المحدد . ولكن ، مع  
سلمان ، لا شيء يتم بهذه البساطة .  
فما كنا نعلن عن رغبتنا هذه حتى  
سرت في المكان حركة غريبة ومكثفة .  
جُنّ الجانب الفنلندي ، وفي جلبة  
واضحة شرع الحراس في القيام  
بإستعدادات أشبه بإستعدادات  
المعارك . أولاً يبدأ التفكير ثم يكون  
الرحيل على دفعات متفرقة . أما عن  
الحجز ذاته ، فلن يتم بالطبع باسم

في لقائنا الأول ، ناولني معلومة  
أذهلتني ، كان سيعلن عنها في اليوم  
التالي ، فقد رفضت فرنسا للمرة الثالثة  
على التوالي السماح له بالدخول إلى  
أراضيها ، وقمنا ببحث هذا الأمر  
وكيف أن دعوته إلى باريس سوف تتيح  
له فرصة لقاء بعض أصدقائه . وقال :  
« أود أن ألقى ببعض الكتاب ..  
ستمكن فرصة حقا أن أبادل الحوار  
مع زملاء المهنة . ولم لا ألقى أيضا  
ببعض رجال الأعمال والنواب  
والوزراء ، بل وبالرئيس ميتران نفسه  
بما إنك على علاقة بالأمير . لقد سبق لك  
أن صحبتني إلى سراييفو ، أتيك ذهابه  
إلى هناك أيسر من لقائه بسلمان

سلمان رشدي وبعد تفكير اتفق الجميع  
على اسم مستعار . ثم بدأ التاكيد من  
التواضع والمساعد والمداخل الامامية  
والخلفية .. وأردف رشدي يقول :  
« المداخل الخلفية » .. منذ ثلاث  
سنوات ونصف السنة وأنا لا ادخل إلى  
أى مكان إلا من خلال مدخله  
الخلفى .. ولو تعلم ، هناك دائما مدخل  
خلفي لكل مكان .. دائما .. علينا فقط  
في بعض الأحيان أن نبحث عنه ، ولكن  
هذا لا يمنع أنه موجود بالفعل . الكون  
نفسه قد يكون له مدخل خلفي .  
وأعتقد أنني سوف أؤلف يوما كتابا  
عن المداخل الخلفية . » باختصار ،  
سرت موجة من الهلع والبلبل ، قبل أن  
نجد أنفسنا في الطابق الأخير من فندق  
الانتركونتيننتال ، في صالون يطل على  
المدينة . وقد أدركت سريعا أن سلمان  
رشدي إنسان محب للحياة ، لا يكره  
الاماكن الجميلة والتبذير طيب المذاق  
والوجهات المنتقاة بعناية أو الضحك .  
وقد أمضينا ، أقصد أمضى أغلب  
السهرة في سرد حكايات طريفة عن  
مجون الأمير تشارلز واكتئاب ليدى  
دايانا ، وما أخطفه تفريق الأسرة المالكة  
من أثر سيئ في نفوس الانجليز ،  
الامر الذى جعل كثيرا منهم يرون  
مارجريت تاتشر جذابة . ويردون تلك  
الطرفة التي أعترف أنها أضحكنتني  
كثيرا : فبينما كانت تتشر تتناول  
العشاء مع وزيرها في لحد الطامم  
الكبرى بلندن ، طلبت ماجنى من

## أربع وعشرون

### ساعة

#### مع

### الرجل

### الطير

الكتاب جميل ، ولأن القضية عادلة ولأنه لا بد يوماً أت وأكاد أجزم على ذلك ، يشكرني فيه كل مسلمى العالم . ثم إن عمل هوياتي أتفهمنى ، سوف اختار دائماً الكتاب .

الساعة الآن الثانية بعد منتصف الليل . ولم أعد أدري ، أضحكنا كثيراً لم تحدثنا كثيراً ، أم أن الوقت قد تأخر ببساطة ... وإنما تعبنا ، فلقد غُيِّمت ولأول مرة منذ جلسنا معاً غيمة من الحزن على جلستنا ، لم يتبدد المرح دون شك ، ولكنه صار مرحاً أسود ، نشازاً .. إن دل على شيء لقد يدل على فقدان الأمل . أمازال حقا يؤمن في هذه اللحظة أن هناك معركة يجب أن يخوضها ، وإنها بسيطة ، ويمكنه أن يكسبها بسهولة ... وإن كسبها يكون بذلك أنقذ حياته ؟ ... لا أدري ... فهو متعب ، غائب نوعاً ... ضباط الأمن أخذوا يلجئون في الزهدة بمصيبة . ولغت جليشيمان نظراً أنه لم يبق سوى ساعات قليلة وتبدأ المحاضرة المشتركة التي ستلقيها في الغد . وانتهت السهرة بتحية النساء وأحدث عابرة ، ورددنا مرات ومرات إنه لا بد إذا حضر إلى فرنسا أن يلتقي وميتران ، ثم دلفنا كلانا إلى غرفته ، ومازالت مشاعرنا مضطربة .

وفي الصباح ، التقيت ومبعوثى دول الشمال . وهم قوم ظرافة وإن بدوا على شيء من الغرابة اليوم . شعرت أن اختلافاً ما قد طرا عليهم .. ليكونون

ونصف العام ... [وحدثني سلمان عن تلك الصراع المرير الذي عليه أن يخوضه دائماً مع نفسه فقال : « الإحباط ، هو بالتأكيد أحد أعدائى ، وقد أدركت هذا منذ البداية . نعم . أدركت أنه كي أستمع في هذه الحياة فلا بد وأن أجاهد هذا الشيطان بداخله فالاستسلام سهل ومفر ، كم هو مريح أن أغرق ملامحى وشخصيتى ، ولكن لا .. إلا هذا . على أن احتفظ بقدرتى على الثورة والغضب .. أستسلم وأكف وبوللحظة على أن أكون ذاتى فاموت في نفس اللحظة ؟ يجب أن تدرك إنه على الرغم من وضع حياتى الحرج ، إلا إننى لست بسجين آيات الله . وقد نجحت اليوم في ألا أصبح سجيناً لأحد . » وسألته ، ألم يتذك في لحظات من الشك شعور بالندم على « الآيات الشيطانية » ؟ فما من شك إنك مرتت بوقت عصيب قهرك أحساسك بهمدم عدالة الحياة التي تحياها والتي قد يكونون أفسدوها لك إلى الأبد . كل ذلك من جراء بضع صفحات كتاب من وحى الخيال ؟ .. فنظر إلى ملأى وصمت برهة كمن يريد إعطاء وزن أكبر لكلماته . وقال أأندم على هذا الكتاب وأنتكر له ؟ لا .. حقا ، لا . لم يضطر بيالى ، وإن عاد بى الزمان ، وكان لا بد من أن أمر بكل تلك الأحداث من جديد ، بداية من تأليف الكتاب ثم صدور الفتوى والأحداث الحتمية التي تبعت ذلك بالطبع كنت سأخوضها مجدداً . لأن

« الجرسون » شريحة من اللحم ، فسألها « وماذا عن الخضراوات » ، وأجابته ماجى بشكل تلقائى : شريحة لحم ، سيأخذون مثلى شريحة لحم ، فلقد اعتقدت أن الخضراوات هم الوزراء . ووسط هذا الجو المرح ، ما كان لأحد ليتخيل أن هذا الرجل يحمل كفته . بين يديه ويبتظر الموت . بل يبدو أنه هو نفسه يشى ذلك لحياناً . وقد شعرت إننى أمضى سهرة مع واحد من أكثر المتحدثين الذين أتيت لي فرصة التعرف عليهم ، غرابة .

وبعد عودتنا إلى فنحننا ، تابعتنا الحوار الذى بدأ يتسم بالجدية .... فراح يحدثني عن حياته الحقيقية وإلى الواقع كنت من البداية أجد صعوبة في توجيه دفة الحديث نحو هذه النقطة . ولكن ، كيف لا أسأله عن كيفية تمضية أيامه وإلياليه . ترى كيف يجب ، كيف يعمل ، كيف يحيا وترى من يجب . قال : « لا منزل . منذ وقت طويل .. لم يعد لي منزل . عمرى ٤٤ عاماً ولا تستطيع قدامى أن تطأ الخارج دون إذن مسبق . أصدقائى مجهولون مكانى ، ابنى لا يعلم أين أسكن ، هنا أيضاً ( أشار إلى فرنسين دسوزا وكارمل بدفورد ) الفتاتان المكلفتان بإدارة اللجنة الخاصة بساندته لا تستطيعان الاقتراب منى إلا إذا فعلت أنا ذلك . فلة من الرجال يستطيعون أن يتعاشروا مع هذا الوضع أكثر من ٢٤ ساعة .. ولكنه قدرى منذ ثلاثة أعوام

علموا بما يحدث ؟ أيمن رغم جهودنا أن تكون المعلومة تسربت إليهم ؟ لا .. لم يكن لشكوكي ومخاوفي أى أساس . سرّ هذه الغرابة يكمن في شبكة مياه الفندق التى تجمعت أثناء الليل . وقد ترتب على ذلك انقطاع المياه ، فلم يأخذ أحد حماما ولا شربا قهوة الصباح ولم يخلق الرجال لقونهم . وبيت كذلك السيدات غير مهندمات . كان هذا العشد الصغير متدبرا هذا الصباح ، وبيت القاعة في واقع الامر فارغة أكثر عن ذى أمس . وحينما أعلن جليشمان أن المتحدث اليوم — وكان يعينى — سيتقاسم الوقت المخصص له مع شخص آخر سيكون مفاجأة للحضور — يقصد سلمان رشدى — .

سرت موجة من الذعر ومن عدم التصديق في المدرج ، وبدأ الحاضرون كمن يؤمن بالعفاريت فظهر له أحدهم ؟ أما سلمان ، فقد بدا سعيدا . عاد البريق إلى عينيه وعادت إليه روحه المرحية . ويعجده أن استعاد الحضور هذوهم ، ويعجده أن امتلأت القاعة ، وأسرع المتأخرون آخذين مقاعدهم في الصالة ، شرع سلمان ، بصوت نازح ، في ارتجال حديث حول الفن والقوة الكامنة في الرواية . وقد حان الوقت فعلا لذلك ، ففى وسط حكاياته وخطبنا ، كتبت أنسى أنه قبل أن يكون « حالة » هو أولاً كاتب .

وبعد أن القى كلانا كلمته ذهبنا لتناول الغداء . والدواعى التضليل ،

سرت شائعة إنه ذهب إلى قلب هلسنكى في زيارة لأحد الوزراء ، ولكن الحقيقة أننا وجدنا أنفسنا أمام وجبة من الدجاج بالكارى وحبات من البطاطس المسلوقة في نفس المكان الذى تحدثنا فيه البارحة . حديثه عن رواية لدورنمات ، تذكرت أعضائها أثناء الليل ، تمكى عن تلك المرأة التى عادت إلى بلدتها بعد أن كونت ثروة وكعكافة لها على سفائها طاليت برأس رجل قد خاضها يوما . رفضت القرية وثارت واحتجت . ولكن ما كان لفى أن يثنى المعجز الثرية : « قُتِلَ عَظْمَايَا » . فلقد استقرت في المدينة وانتظرت وقالت : « لست في عجلة من أمرى ، سوف أصبر الوقت اللازم » . وكان الزمن يعمل بالفعل لصالحها . فبهذايا بسيطة للبعض ووعود جميلة للبعض الآخر ، ظلت تلتطع السم في قلوب الناس . وحينئذ ، قاطعنى رشدى قائلا « أعرف تلك الرواية ، وأعلم نهايتها . ولهذا السبب أتيت إلى هنا ، وخرجت ويدات أظهر كثيرا . المتريسون يس لديهم الوقت الكافى ، وهذا أمر مسلم به ، ليجعلوا نمط حياتي الحال أمرا واقعا ، وليكون النُقى أساس حياتي . وسترى الناس يصرخون مثل أحداث الرواية : « كفنا من مشاكل رشدى ومن يكائه ومن شكواه ، لقد ضلنا ذرعا بهذا الرجل ، فهو لا يتعم فقط بتقليده لحياتنا بل يريد إثارة شغفتنا عليه أيضا » . وانقضى باقى النهار في

لقاءات ومناقشات وجلسات تليفزيونية وصور . وانفمس سلمان في الأحداث أو هكذا بدا . غير أنني لاحظت أن شيئا جديدا قد طرا عليه .. نوع من التنبه ، أو لنقل أنه ضغط متزايد ، شيء لم الحظه من قبل . كان كرجل وقع في الفخ . ترى ما الذى حدث وجعله يتغير إلى هذا الحد ؟ إنه ظهوره ، بالطبع ، مجرد ظهوره جعل وكالات الأنباء في أنحاء العالم تؤكد بوجوده هنا في هلسنكى ، في هذا المكان المحدد جدا من العالم . لقد كان سلمان غير مرئى ، الكل يبحث عنه دون جدوى ، بينما هو الآن محدد المكان تماما . وكأنه نقطة على لوحة الرماية وهدف شديد الضوح . هناك ، على الجانب الآخر من الكرة الأرضية ، رجال يتعقبونه ويبحثون عنه وهامم قد وجدوه . ولعلمهم الآن في طريقهم إلى هنا ، كأنهم آلة هائلة كانت خاملة وأخذت تعمل بمجرد حضوره ومعرفة مكانه . لم يعد لديه سوى وقت قصير ليهرب ويختفى مرة أخرى ، وهو يعلم ذلك تماما .

وتبقى حكاية تلك الصورة الحزينة ، الجميلة في آن واحد . فهى رائعة بالطبع ، وخصيصة ، تنطق بالانتصار . إنها صورة رمزية ومعبرة للغاية . إذ أن سلمان ، للمرة الأولى ليس يجالس إلى مائدة أو على طاولة في قاعة ، إنه سلمان ، تحت الشمس ، وخطواته الأولى على درب الحرية . شيء

## هكذا راح يتكلم

**فا** • حينما تُولف نحن كتاب العالم الثالث، فإننا نكتب تبعاً لأحد القوالب الأوروبية، وتعد الرواية أساساً لتلك الثقافة. ولعل السؤال الذى يطرح نفسه من خلال مشكلتي هو أن نعرف مدى استعداد أوروبا للدفاع عن تلك القوالب التى تعرف بها. هل تستطيع القارة التى تحمل لواء الثقافة الروائية أن تدافع عن قصصها؟ حينما صدرت الفتوى ضدى ظن قيادة إيران أن المسألة ستحسم سريعاً، ذلك لاعتقادهم أنهم تصدوا لرجل فإذا بهم قد تصدوا فى واقع الأمر لأحد مبادئ مجتمع بأسره. فمئذ ثلاث سنوات ونصف السنة والحكومات الغربية تتبجح فى فرصة البقاء فى بلادها أو السفر، ليس حباً فيما أكتب وإنما دفاعاً عن مبدأ. لقد ظن الملاي أن الغرب لم يعد لديه سوى مرض الإيدز. بينما هم، على الجانب الآخر، يعمون بكل شيء: الدين والدنيا لذا يجب علينا أن نريهم كيف أن الثقافة الغربية احتفظت بقيم أساسية. ولعل حالتي هى خير اختبار لدى صحة هذا الكلام.

إنتابت الدهشة العميقة خمسين شخصاً، من بينهم بعض النواب، اجتمعوا للمشاركة فى المؤتمر الثقافى السنوى لمجلس دول الشمال، إذ أن المحاضر لم يكن اسكتلندائى الجنسية أو من دول البلطيق، وإنما كان اسمه سلمان رشدى، وحياته تساوى اثنين مليون دولار، منذ أن أهدر دم آية الله خومينى فى شهر فبراير من عام ١٩٨٩ بتهمة سب الإسلام فى كتابه «آيات شيطانية». كان سلمان رشدى إذن فى ذلك اليوم فى فنلندا. من جديد خرج الكاتب الهندى المقيم فى بريطانيا من

جميل ... غير أنى أعلم تماماً حكاية تلك اللحظة. أعلم الجهد الذى بذلناه لانقاذ حرسه الخاص. وكيف اندفعوا هم أولاً بشكل عصبى مترصدين لأقل حركة مشكوك فيها. أعلم، أنه عندما غادر سلمان حجرته من باب صغير خلفى .. وقد صدق بشأن الأبواب الخلفية - كان أمام ميشلين بيليتيه المصورة الصحفية، ثلاثة وأربعون ثانية على الأكثر لالتقاط الصورة التاريخية. أعلم أن فى هذه الصورة، لم يكن سلمان رشدى سوى فكرة واحدة تشغل رأسه: قاتلوه فى الطريق. يجب أن يفرغ من تلك الصورة سريعاً قبل أن يحضروا. وما أن انتهينا، حتى عادت هذه الفكرة سريعاً إلى رأس رشدى لن يعود إلى الظل الذى خرج منه، إلى الجميع، إلى حالة الكون البغيضة. يجب أن يعود أدراجه، وإلا فهو فى عداد الأموات. لم تكن سوى هذه مؤقتة، هبة، ولم يكن ضوء قنهار سوى حرية عارضة جداً بالنسبة له يتحدى بها الرعب والابتزاز. وكان فى هذه اللحظة معزّضاً أكثر من أى وقت مضى للخطر. القدر كامن فى هذه الصورة، الستم معنى فى أنها تحمل كل معانى الوضع المأساوى الهزلى الذى يعيشه سلمان رشدى ..... ■

# حياتى فى الظل

أنطوان دى جودمار

• أحد الصحفيين الفرنسيين البارزين

**فا**

في ذات المكان، واضطرت في ذلك العام إلى تغيير مكاني أكثر من ٢٤ مرة، أي أنني كنت أقضي في المتوسط ١٥ يوماً في نفس المكان.

-والآن؟

\* تحسنت الأحوال. في بعض الأحيان استقر في مكان عدة أشهر وفي أحيان أخرى اضطر لتغيير إقامتي سريعاً. فعلى سبيل المثال، في العام الماضي وأثناء حرب الخليج، حينما ترددت أنباء عن مشروعات لاغتيال بعض الشخصيات، كانت نبذة إيران المملوءة بالثقة تدعو للقلق بحق. ولقد

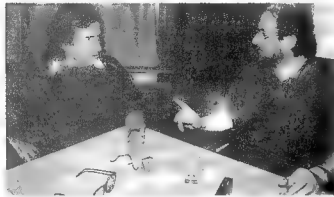
التي يتميز بها أسلوبه. وهو يعلم تمام العلم أن الوقت ليس في صالحه. ولكنه مصر على التمسك ببقاؤه. وفي حديثه إلينا يتحدث عن أسره، بحرية تثير الدهشة. إنه حديث لرهينة، هي ضحية لنوع جديد من الإرهاب وهو إرهاب ديني تحت زعامة دولة.

سأله: اقترى الشمس أحياناً؟

\* نعم أصبحت أراها أكثر من ذي قبل. كان العام الأول أشد الفترات قسوة، كانت كل حياتي تمضي تحت الأرض في الخفاء. ولكنني حتى في ذلك الحين استطعت أن اتزده في المخرج وأن

مخبئه ليتحدث عن صراعه وليلطلب العون. وبالفعل، منذ عدة أشهر وبإلتحديد منذ أن أطلق سراح آخر الرهائن الغربيين، وسلمان رشدي يتحدث، فقد أصبح حراً منذ ذلك الحين في أن يقول ما يشاء. ومنذ بداية العام، سافر سلمان إلى الولايات المتحدة مرتين وكذلك إلى النرويج ثم إلى الدنمارك ناسيانيا. وهو يتكرر ظهوره إنما يريد أن يقول للعالم إنه مازال على قيد الحياة، وإن بقاءه حياً له دلالة. وفي حديثه إلى الوفود القادمة من البلدان الشمالية والتي اجتمعت في المركز الثقافي الفنلندي السويدي بمدينة هلسنكي قال: «لقد أتت أن أحدث جلية فهي أصلي الأخير. إن الخطر الحقيقي الذي يتهددني هو الحياة في الظل. ولعلها المرة الأولى منذ ثلاثة أعوام ونصف السنة التي يراودني فيها الإحساس بأنني صاحب المبادرة في التحرك وأنني لم اكثف بانتظار وقوع الحدث. إنني لم أعد انتظر من الناس مجرد الشفقة والمشاركة الوجدانية التي قد تغتر مع طول المدة ولكنني أطمح في عمل دولي له وزنه وفي ضغط يمارسها المجتمع الدولي. فعلى إيران أن تفهم أن الفتوى التي أصدرتها لم تعد مشكلتي أنا وحدي وإنما مشكلتها هي الأخرى».

ظل سلمان رشدي مله الأنظار طوال ذلك اليوم، لم يهب أحداً، كان حاضراً ومتواجداً وهادئاً بعيداً عن التوتر، رغم انتشار رجال الأمن في كل مكان. فبعد أكثر من ثلاثة أعوام عاشها في الخفاء وبعد فترات الإحباط التي كثيراً ما داهمتها خاصة عندما اغتيل المترجم الياباني الذي قام بنقل «الآيات الشيطانية» إلى لفته بدا على سلمان أنه نجح بالفعل في التغلب على الأمر. كان يسخر من مصيره بنفس روح الفكاهة



سلمان رشدي مع  
انطون دى جودمار

نصحتني حينذاك حراسي بأن اتصرف كما لو كانوا اكتشفوا مكاني ويتبعوني. فكان علي أن أخفي تماماً وأن أتبع أسلوباً خاصاً في تحركاتي. كانت فترة ارتباك واضطراب حقيقية. كيف تقضي أيامك؟

\* حالياً أقضي أيامي كسابق عهدي، بيد أنه محظون أن أعلم أحداً بمكاني، كما أن أحداً لا يستطيع زيارتي. فقط أستطيع بالطبع استخدام التليفون، كما أن لدى غرفة دائماً أعمل بها وكذلك بعض الكتب.

انذهب إلى أماكن غاية في الروعة غير أن المشكلة كانت تتمثل في الرحلة الطويلة التي كان علي أن أقطعها حتى أصل تلك الأماكن، إذ أنها كانت تستغرق ساعتين بالسيارة ذهاباً وإياباً، شيء محبط ولكنه على الأقل ممكن. لقد كانت تلك الفترة أيضاً الأكثر سوداوية فيما يتعلق بحياتي الخاصة، حياة كلها قيود وانعزال وحركة أيضاً، إذ أنني كنت أغير من مكاني بشكل دائم، وإن بآلفت الصحفي بعض الشيء في وصف تنقلاتي. لقد كنت أقضي أحياناً ليلتين أو ثلاثاً أوجتي أسبوعاً أو أسبوعين كاملين

# صبياتي في الخيال

## - وحقيقة سفر؟

\* أكثر من حقيقة سفر، أو على الأقل، أكثر من البداية. وحينما احتاج إلى كتاب معين، أطلب من أحد أن يشتريه لي ولكنها تجربة محبلة بحق. فمكتبة الكاتب هي حاسته السادسة في بعض الأحيان، أبحث عن جملة ما للكاتب الفرنسي ديدرو أو لغيره من الكتاب، في الأحوال العادية كان يمكنني أن أجد الكتاب فوراً لعلمي بمكانه بدقة. ولكن حينما تكون كل حصيلتك من الكتب حوالى مائتي كتاب، تطهها وتربطها وتصمغها منك في كل مكان، فلن تجد أبداً ما تبحث عنه. فهل تنجح في الكتابة في مثل هذه الظروف؟

\* إنني أعمل كل يوم، فالكتابة بالنسبة لي عمل ونظام حياة، وأفضل أوقاتي تيداً من العاشرة صباحاً ولدة أربع ساعات تقريباً. بعد ذلك يقل تركيزي.

- ما الذى تؤلفه حالياً؟

\* رواية.

- هل انت بطلها؟

\* لا

- ومع ذلك للقضية سلمان رشدى ممكن أن تكون موضوعاً لرواية.

\* ولكن الفارق أن كل شيء في تلك القضية حقيقى، فإذا أردت أن أحكيها كخيال ستفقد قوتها. ذلك أن ممكن هذه القصة يتمثل في أنها حقيقية. حينما كان «هافيل» يؤلف مسرحياته في ظل النظام الشيكى السابق، كان يلجأ لاستخدام

المذهب العيى مثل يونسكو وبيكيت. ومن خلال ذلك كان يدلل على أن الحقيقة في بلاده محض عيى. على عكس يونسكو وبيكيت اللذين لم تكن لأعمالهما كتابات وإنما كانت تعبر عن الواقع ذاته. أننى أتذكر حديثاً للكاتب اليوغسلافى دانييلويس حول خيال الدول. قال إن الدولة لا تتمتع فقط بالقدرة على التخيل وإنما بروح الدعاية أيضاً. ودلل على مقولته بخطاب تلقاه في باريس قداماً من بلجارد. كان الطرف مغلفاً وليس عليه أية اهتمام. ولكنه اكتشف وجود ختم بالداخل على الخطاب ذاته، مديلاً بتلك العبارة: ولم يمرض الخطاب على الرقابة، وبشكل ما، اعتقد أن هذا هو ما يحدث لي بالضبط فلو إنك سألتنى منذ أربع سنوات: «سلمان ما رأيك في قضاء ثلاث سنوات بصحبة رجال الأمن البريطانيين؟» لكنت أجبتك بأن هذا نوع من العيى. اليوم، لا أعتقد أن هناك كتاباً كثيرين توثقت معرفتهم على هذا النحو برجال الأمن.

- بإمكانك أن تؤلف الآن كتاباً

بوليسياً؟

\* نعم فدى الآن معلومات تعادل معلومات جون لوكاره. ويمكننى تأليف قصة شيقة للغاية عن رجال الأمن، فقد عرفتهم عن كثب، إنهم مذهبون من تلك الفكرة وفي نفس الوقت أجدهم متشوقين لها. وعموماً، لدى فكرة أخرى بهذا الشأن. فانا أكتب نوعاً من المذكرات، كل يوم أدون جملتين أو سطرين. ويوماً

ما سوف أجمع ما دونته في كتاب. فالحكاية أكثر من شيقة كي نحولها لمجرد خيال. علينا أن نحكيها كما هي وببساطة شديدة. هناك أشياء عديدة لا أستطيع أن أتحدث عنها الآن. إذ أن شغلى الشاغل حالياً هو حياتى وصراعى من أجل البقاء فهناك الكثير الذى يمكن أن يقال عن هذا التعاطف الكبير الذى ألقاه، وعن حكاية الكتاب نفسه وظروف نشره. يمكن أن أحكى عما حدث حينما صدر الكتاب في مختلف البلدان، عن ردود الفعل الجيدة وردود الفعل التى اختلفت عن ذلك، شجاعة النرويجيين على سبيل المثال، والصعوبات التى لقيها الكتاب في فرنسا. وأكتب عن الحكايات الطريفة والمشكلة التى اعترضت إصدار طبعة الجيب إلى آخر ذلك من أمثلة. نعم سوف أحكى ذات يوم تلك الحكايات، ولكن لن يكون ذلك في صورة رواية.

- حين لا تكتب كيف تقضى وقتك؟

أتشاهد برامج التلفزيون؟

\* بالطبع ولكننى أشاهد فقط

البرامج الرياضية، كرة القدم الأمريكية، والعالم الماضى شاهدت الدورة الأولمبية. كرة القدم هي رياضتى المفضلة، على أنها لم تعد على مستواها المعهود في إنجلترا في الآونة الأخيرة. لحسن الحظ تذيع إحدى قنوات التلفزيون الدورى الإيطالى كل أسبوع. وأنا لا أددع تلك المشاهدة تعوتنى أبداً، فالمستوى غير عادى. كما أننى أتابع

الكريكت. أما الملاكمة فلا أحبها كما أنني من عشاق ألعاب الفيديو فهذا شيء رائع حقاً. وإشاهد كذلك كماً كبيراً من أشرطة الفيديو والأفلام.

#### - والموسيقى؟

\* أستمع إليها بكل أنواعها: موسيقى الروك، والجاز، والموسيقى الكلاسيكية والهندية. لم تعد استواناتي المفضلة في حوزتي ولكن لدى غيرهما، كما أنني أركز على الاستماع إلى الراديو وكذلك أقرأ.

#### - أي نوع من الكتب؟

\* حينما أكتب رواية، أركز على قراءة الشعر. أنني من أشد المعجبين بدريك والكوت وسعيد للغاية بحصوله على جائزة نوبل. لقد أحسنت الأكاديمية السويدية صنماً بمنحه إياها فهو يعتبر مع ساموسي هاني. من أكبر شعراء اللغة الإنجليزية الذين لايزالون على قيد الحياة. وبالإضافة إلى ميلوزيس ويروسكي هناك حالياً مجموعة في أمريكا لا تقل في أهميتها عما كانت عليه في روسيا مجموعة باسترنك ومندلستام في ذلك الحين. كما أنني قرأت كثيراً لويتمان وجون بيريمان وآخرين.

#### - هل تذهب أحياناً إلى السينما؟

\* لفترة طويلة لم أكن أستطيع ذلك، ولكنني أذهب أحياناً إلى السينما الآن، والغريب أن أحداً لا يتعرف على.

#### - أذهب متفكراً؟

\* لا. إلى حد ما أظل كما أنا ولكنني

لا أتدري الباروكة الشقراء، إن الناس يسمون في أذهانهم صورة لآخرين تبعاً لتلك التي يرونها في التلفزيون أو في الصحف. والشيء الوحيد الذي يمكنك أن تفعله هو أن تبدو مختلفاً عن تلك الصورة، وعندئذ لن يتعرف عليك أحد، وإن تعرف عليك سيعتقد أنه مخطيء لاشك وأن هذا مستحيل.

#### - فهل أنت إذن رجل خفي؟

\* لقد خلق التلفزيون نوعاً من الرؤية قصيرة المدى فعلى سبيل المثال، أستطيع أن أتجول في هلستكي بحرية خلال اليومين الماضيين، ولم يكن لأحد أن يتعرف علي، ولكن الآن وبعد أن ظهرت على شاشة التلفزيون لم يعد هذا ممكناً. ولكن في ظرف ثلاثة أشهر سوف ينسى الجميع ملامحي فهي لن تثبت في أذهان الناس مثل السياسة أو النجوم الذين نشاهدهم بشكل متصل.

#### - ولكن لك وجه وملامح مميزة جداً؟

\* بالفعل. كنت في أسبانيا هذا الصيف ومكنت بضعة أيام في مصيف صغير يقع على بعد مائة كيلومتر من مدريد. أقمت في فندق وكنت أتناول وجباتي في أحد المطاعم، كما أنني استخدمت حمام السباحة، ومشيت في الشوارع وشربت القهوة في الشرفة ولم يلحظني أحد. وفي أحد الأيام كنت على موعد مع ماريو فرجاس لوسا، وجلسنا في حديقة الفندق نحتسي شرباً. وحينما

لمح أحد الصحفيين فرجاس، هرع إليّ لإجراء حديث صحفي معه وأخذ صوراً له. لقد كنت بجانبه ولم يلحظني.

بالتأكيد إن هذا الصحفي، حينما رأي بعد ذلك يومين على شاشة التلفزيون، أدرك ما فاتته. ومن ناحية ما أستطيع أن أقول إن مشكلتي تعد أبسط من مشكلة مادونا، فكم حارساً خاصاً يتبعها كلما راحت أو غدت، صحيح أن مادونا ليست هدفًا للإرهاب، ولكن فيما عدا هذا تعتبر حياتي شبيهة بحياة نجم ناشئ لا يصل لمكانة مادونا أو شوارزنجير.

#### - ما شعورك إزاء هذه العزلة الإجبارية؟

\* أشعر قاس جداً فلست برجل انعزالي، غريزتي الاجتماعية عالية. طبيعي أن أحتاج لوقت أنفرد فيه بنفسى كشأن كل كاتب، فقط يضع ساعات كل يوم، يلق فيها بابي على، لايقاطعني أحد إلا لإحضار الطعام. في البداية كان عليّ أن أعود ملائكتي الحارسة على هذا. لقد كان صعباً عليهم إدراك حاجة أحد أن يعمل وحده في غرفة مغلقة، ذلك لأنهم أناس ذوو نشاط بدني عال، ودايمس الحركة. لقد كانت هذه العزلة الشديدة في الواقع أشد وعاءاً عليهم منها على. لقد عانوا من الانفلاق وهذه السرية الإجبارية، فلم يكن باستطاعتهم أن يطلوا في كل مكان أنهم رجال شرطة. أما عنى فإنني أحتاج أن أبقى بمفردي كي أعمل على ألا يزعجني أحد، إلا إذا أراد

## □ □ □ معركة الوجه والقناع

آية الله غوميني أو شبحه أن يلقاني. وحتى في ذلك الحين يمكنه أن ينتظر حتى أفرغ من عملي.

— بدأت تظهر مرة أخرى على الملأ فما الذي حدث؟

— لقد طلب مني هذا تدريباً حقيقياً. ذلك أنني لم أكن أرى أحداً. والآن أحاول بحرص شديد، أن أزيد من جرعة ظهوري في كل مرة. قلنا أحضر خالبياً حفلات استقبال بشكل منتظم متعمداً الظهور وخاصة إذا كانت حفلات عامة يحضرها صحفيون أعلم مسبقاً بوجودهم، وبأنهم سوف يكتبون أنهم شاهديني. فظهوري له دلالة الهامة، والهدف منه هو أن يرى من أرادوا أن أمشي في الظل وأن اختبئ مثل الفران بقية حياتي، أنهم قد أخفقوا في مسعاهم.

— أهى إذن وسيلة لإثبات أنك مازلت على قيد الحياة؟

— بالفعل فإننا حينما نغيب عن الأنظار، نغيب عن ذاتنا أيضاً. ولكني أعود رويداً رويداً إلى الحياة، يجب أن أحيأ مرة أخرى في إذهاب الناس حتى وإن كان اجتيازى لهذه الخطوة شديد التعقيد، وحتى لو انتابني الشعور بأن الوقت الذي أمضيه في ترتيب هذه العودة يفوق الوقت الذي أحيأها فيه بالفعل. فكل هذا يتطلب مني مجهوداً وطاقة هائلة إن أردت أن أشتري قميصاً أو أتناول البيتزا تصبح مشكلة.

— اتحب الملابس؟

— نعم جداً، ولطالما قيل عني إنني مسرف فيما يتعلق بثيابي، ولو أن الأمر تغير نوعاً الآن فهي تكلفني كثيراً. لقد استطعت أن أذهب إلى بعض محال الثياب مرة أو مرتين، ولكن لا يمكنني أن أطلب بصفة مستمرة من الآخرين أن يشتروا لي ثيابي إن استحالة تلبية احتياجاتي بشكل تلقائي لأمر مهلك.

— لديك أطفال؟

— ابن واحد من زواج سابق، وهو يعيش مع والدته.

— كيف يعيش هذه المساسة؟

— لقد أتم عامه الثالث عشر، وأنا أتحدث إليه وأحيطه علماً بأحوالي بقدر المستطاع. إن أكثر ما يعانیه وأشد الأشياء قسوة عليه هو أن يعرف عني من صديق أو عن طريق الإذاعة شيئاً لم أبادر أنا أولاً بإبلاغه إياه. فما دام يعلم الأمر فانه يتحمله، أو على الأقل هو يحاول أن يفهم. ولكنني أجهل ما سوف تكون عليه ردود أفعاله على المدى البعيد، فقد يصدق على في نهاية الأمر لأنني لم أكن له أباً بمعنى الكلمة، خلال السنوات الثلاث الماضية ولأنني لم أصبحبه إلى الأستاذ أو لقضاء أجازة معاً في أي مكان منتماً يفعل كل الآباء.

— هل ألفت قصة «هارون وبحر

الحوانيت» من أجله؟

— بالطبع. حينما كنت أؤلف كتاب «آيات شيطانية» كان دائماً يسألني لم

لا تؤلف شيئاً أستطيع قراءته؟ وعاهدت نفسي آنذاك أن أكتب له شيئاً بمجرد أن أفرغ من هذا العمل. وظل هذا العهد بالنسبة لي، وسط كل هذه العواصف كأولوية أدبية إزاء ابني. والأكثر من ذلك أنه كان حافزاً لي على أن أستمري في التكاليف. فلقد كان أسهل على بالتأكيد في فترة من الفترات أن يستغرقني الاحباط وأن أشعر أنني لن أعود للكتابة أبداً، فلقد أعطيت خلاصة ذاتي في هذا العمل، وكان رد الفعل هو الرغبة في قتل. فمن إذن يريد الاستمرار في عمل كهذا؟ شيء فطيع أن يهاجمك من كان منتظراً منهم أن يكونوا أول قراءه وأن تقصى عن النقاشات التي تنتمى إليها ولذا أعطاني العهد الذي عاهدت ابني عليه الشجاعة على المثابرة والاستمرار. ان «هارون» كتاب مرح، كتبت من قبيل التمرد على وضعي، ولكني أقتنع نفسي أن الحياة ممكن أن تكون حلوة.

— هل أثرت السرية التي تنسب بها

حياتك الآن على أسلوبك في الكتابة؟

— أنني كمعظم الكتاب، احتاج ان اتواجد بصفة دائمة في نفس الحجرة، وان استخدم نفس الأدوات، وان يلف نفسي صمت المكان من حولي. أبدأ لم أكتب في المقاهي أو مرة كل أسبوعين، الآن، كل شيء تغير ولعل أول شيء كان على أن اتعلمه خشية أن أضطر لتغيير مهنتي هو ان أتكيف على الكتابة في أي مكان. وأستطيع اليوم ان أزعج أنني نجحت في ذلك ولو جزئياً. والفصل يرجع

إلى الكمبيوتر الشخصى الذى أحمله معى فى كل مكان. وهو على للغاية بسبب ظروفى.

**- وهل أثرت على رؤيتك الإبداعية ككاتب؟**

• أشعر أن الرواية التى أكتبها حالياً هى نهاية لمرحلة بدأتها بقصة «أبناء منتصف الليل» وتدور أحداثها بين برمباى وأوروبا. أحاول أن ابتعد فى الحقيقة بعض الشيء عن قضيتى، وأن أخرج منها كل ما أستطيع أن أكتب وكأننى فى المنفى. أحياناً يتتابهنى هذا الشعور الغامض أثنى لن أعود يوماً إلى الهند حيث ولدت ونشأت هذا البلد الذى أعشقه، والذى اتخذته مسرماً لرواياتى، أعتقد أنه على أن استسلم للأمر الواقع. أن أسباب النفي غالباً ما تكون سياسية ولكن الذى تغانى هو شعبى وهذا أسوأ ما قد يحدث للمرء. وبما أن هذا هو الوضع الحالى، فعلى إذن أن أكف عن الكتابة عن هذا البلد، وأن أنهى علاقتى بالهند. لا أدرى حقاً ما الذى سوف أقطعه حينئذ، ولكننى على الأقل سوف أصبح حراً فى أن أعمل ما أشاء دون تخطيط أو أعداد مسبق.

**- لقد أعادت الفتوى إلى أذهان العالم فكرة خطورة الكتابة. أكنت مدركاً لتلك الخطورة من قبل؟**

• نعم كنت أدرك هذا. لعل أوروبا تخفت تلك المرحلة، أما فى دول العالم الثالث ودول الجنوب فالأمر جد خطير.



كنت أعلم أن كثيراً من المتدينين سوف يرفضون أن أعيد صياغة حكاية مقدسة قديمة بشكل فيه حداثة، ولكن الكتاب تحول بفضلهم إلى أكذوبة فاحشة لم تقرا أو تناقش أبداً. لقد كانت الحملة ضد «الآيات الشيطانية» براقعة ونموذجية ومتقنة منظمة للغاية. ولقد تم تمويلها بشكل جيد وصعدت فى العالم أجمع حتى أنها أحالت الضحية مجرماً. أما السلاح الأسمى لهذا الإرهاب فهو أصبح يشير إلى! وهذه هى الشيطنة بحق.

**- فى الذكرى الثالثة للفتوى، كتبت مقالاً يقطر مرارة وأسميته «الف يوم داخل بالون» فإين وصل البالون اليوم؟**

• أن الرحلة مستمرة ولكن إلى متى؟ لست أدرى، ومن له أن يعلم هذا؟ قد يظن البعض أثنى حينئذ أمزج مع الصحفيين لذلك لأنه يحذرنى أمل كبير، وأن هذه المحنة لم تدمرنى، ولكننى فى بعض الأحيان أشعر أن كل هذا غير محتمل، وإذا قيل لى أن الوضع الحالى سيستمر ثلاث سنوات أخرى، سوف أشعر أنه شيء غير إنسانى ومقلق للغاية. وأثنى إن كنت بحاجة عاجلة إلى إثارة وضعى، فذلك لاقتناعى بأن هذا الوضع لا يمكن له أن يدوم إلى الأبد. ■

• نشرت أولاً فى (البيرسون) الفرنسية

١٩٩٢/١٠/١٥

ترجمة : ل. ص

## سلمان رشدى من جديد

**فا** استخرج الإعلام الغربى بتحريض من بريطانيا ملف سلمان رشدى من جديد.. بعد أن أوكله العالم أن ينسج حكايته الكريهة. ولمسبب أو لآخر ساعدت الحكومة الإيرانية على ذلك بتجديد فتواها ضده، تعميقاً لحملة الكراهية والتحريض ضد الإسلام والعالم الإسلامى.. في وقت يبحث فيه الغرب عن مبررات نفسية وتاريخية تسمح بسحق الوجود الإسلامى في قلب أوروبا، وتغطي على المأساة المخجلة لعمليات الإبادة ضد مسلمى البوسنة.

وحين ثارت الضجة ضد سلمان رشدى قبل أربع سنوات بسبب روايته «آيات شيطانية» التى اعتبرها النقاد عملاً أدبياً شافهاً، لكتاب إنجليزى الجنسية، هندى الأصل، ممسوخ

الهوية، يسمى إلى لفت الأنظار إليه.. فإن العالم الإسلامى قد نظر إلى المؤلف والكتاب نظرة احتقار شديدة، ثم مضى دون أن يتوقف كثيراً عند هذه الظاهرة.. مثل عشرات، بل مئات من الكتب والروايات التى كتبها مؤلفون غربيون عن الإسلام والمسلمين، وعن حياة النبي.. امتلأت بالقصص المدسوسة، والتحليلات المغرضة، والإهانات الجارحة.

ولكن النظام الذى يحمل عباءة الإسلام في إيران - هو وحده - الذى تصدى لإصدار فتوى بإعدام سلمان رشدى.. لأسباب سياسية أبعد ما تكون عن الدفاع عن الإسلام، بل تتلقى مع طموحات الزعامة الإيرانية في فرض نفوذها السياسى.. مع أن مصلحة الإسلام والمسلمين كانت تقتضى تجاهل الكتاب والكتاب وإسدال ستار من النسيان عليه، دون إشارة هذه الموجة الجارحة من الاتهامات ضد حرية الرأى والتعبير والاعتقاد في العالم الإسلامى..

واستغلت بريطانيا والغرب نفس السلاح لإحكام الحصار ضد النظام الإيرانى المتخبط وابتزازة وخنقه سياسياً واقتصادياً.. ومثل مسخ شأنه في عالم الابتذال السياسى، حملت بريطانيا سلمان رشدى على كتفها كما يجمل الشحاذون المحترفون أطفالهم المعوقين طلباً للمساعدة والتأييد من الغرب، بدعوى الدفاع عن حق من

حقوق الإنسان في حرية التعبير والرأى والعقيدة.. ولكن لا مانع في المقابل من إهدار حقوق الإنسان في مجالات أخرى من وجهة النظر البريطانية، خاصة إذا تعلق الأمر بحقوق الفلسطينيين مثلاً أو بحقوق المسلمين في البوسنة أو بورما أو الهند..

ولهذا السبب استقبل المسئولون في الخارجية البريطانية سلمان رشدى لأول مرة قبل عدة أيام، ومن المنتظر أن يستقبله جون ميجور رئيس وزراء بريطانيا هذه الأيام.. وفي الوقت الذى تبحث فيه الحكومة البريطانية كيف تفرض قيوداً على الصحف والمصنفين الذين يهاجمون الأسرة المالكة ويتطاولون عليها، فإنها ترحب بسلمان رشدى الذى يتخذ من الحماية البريطانية له وسيلة للتهجم على الإسلام والمسلمين.. ولماذا لا يفعل ذلك؟

لقد حقق أرباحاً تقدر بمئتي ملايين جنيه استرليني خلال السنوات الأربع الماضية.. بفضل حماقة الحكومة الإيرانية، ونذالة الحكومة البريطانية، وتحامل الغرب على الإسلام والمسلمين! ■

سلامة أحمد سلامة

# لا تقتلوه فهو مقتول !

**ق**ال الله تعالى في سورة النساء آية ١٤٠ : بسم الله الرحمن الرحيم ، «وقد نزل عليكم في الكتاب أن إذا سمعتم آيات الله يكفر بها ويستوها بها فلا تقعدوا معهم حتى يخوضوا في حديث غيره ، إنكم إذا مثلهم ، إن الله جامع المنافقين والكافرين في جهنم جميعاً» .

وقال سبحانه في سورة الانعام آية ٦٨ : بسم الله الرحمن الرحيم «وإذا رأيت الذين يخوضون في آياتنا فأعرض عنهم حتى يخوضوا في حديث غيره وإما ينسينك الشيطان فلا تقعد بعد الذكرى مع القوم الظالمين» .

وفي سورة المائدة آية ٥٧ : بسم الله الرحمن الرحيم ، «يا أيها الذين آمنوا

لاتخذوا الذين اتخذوا دينكم هزواً ولعباً من الذين أوتوا الكتاب من قبلكم والكفار أولياء ، واتقوا الله إن كنتم مؤمنين» .

صدق الله العظيم

هذه الآيات أماناً نسترشد بها ونحن ننظر في حالة الدعو سلمان رشدي ، الذي نجد أنه قد خاض واستهزأ واتخذ دين الإسلام هزواً ولعباً ، فنرى أن المطلوب من مجموع المسلمين بموجب النص القرآني أن نعرض عن هذا الخائن في آيات الله ولا نقعد معه ولا نتخذة ولياً أي نقاطعه . والقرآن يُصنّف الذين يخوضون في آياته من أمثال سلمان رشدي بكونهم من الظالمين ،

والمنافقين : والكافرين . المهم : الواضح أن القرآن الكريم لا يقول : «اقتلوه» . لذلك فإنه رغم ثقتي بأن فتوى الإمام الخميني رحمه الله بأعداء

دم سلمان رشدي فتوى لا بد أنها تقوم على حيثيات قوية إلا أنني لا أعرف هذه الحيثيات اللهم إلا إذا تم اعتبار سلمان رشدي مسلماً واعتبار آياته الشيطانية إعلانياً بالارتداد عن الإسلام

وباعتباره من المفسدين في الأرض وهذا الاعتبار له أحكام مختلفة من الخائض في آيات الله والمستهزئ بالدين الإسلامي .

ولو أننا تأملنا حالة سلمان رشدي من واقع المقاتلين أو الحواريين للصفيين الفرنسيين نجد أنه قد تحول من مجرم مجهول إلى ضحية مشهورة رغم أنه في كلامه مع الصحفيين يدعي أنه ضحية تم اعتبارها مجرماً ، لكن الملاحظ أيضاً أن سلمان رشدي قد قتل بالفعل وإن لم يقتل . لم تقتله "فتوى الإمام الخميني لكن قتله مواطنوه في الهند وباكستان بأزدرائه وكذلك إحساسه بمقاطعة الأمة الإسلامية له كما يقول هو للصحفي الفرنسي : «إن أسباب النفى غالباً ما تكون سياسية ولكن الذي نغاني هو شعبي وهذا أسوأ ما قد يحدث للمرء ...» وهذا صحيح فعلاً : أسوأ ما يمكن أن يحدث للمرء أن تمتدحه وتقاطعه وتلفظه أمته ليجد نفسه بالنهاية منهوذا مضطراً إلى الارتعاف في أحضان القرباء مستجدياً عطشهم ومساندتهم . وهذا ما حدث لسلمان رشدي .

إن سلمان رشدي غائص في الرمال المتحركة وهرckte من شأنها أن تزيد فوصاً ولا نجاة أمامه حتى ولو عاش ألف سنة قادمة . ■

صافي ناز كاظم

## في قضية سلمان رشدى

في الرابع من الشهر الجارى استقبل دوغلاس هوغ، الوزير في وزارة الخارجية البريطانية، سلمان رشدى، الكاتب البريطانى من أصل هندي وصاحب «آيات الشيطانية» واستغرق اجتماعهما خمساً وأربعين دقيقة، أبلغ ناطق رسمى الصحافيين بعده أن الحكومة البريطانية اعتبرته إجراء «صائباً لإظهار موقفنا». وقال أن هوغ أبلغ رشدى قلق الحكومة البالغ إزاء استمرار إيران في تمسكها بالفتوى التى كان أصدرها آية الله خمينى بإعدام ردمه. ورغم ضائلة أهمية الاجتماع إلا أنه شكل منعطفاً آخر في هذا السلسل المشحن وتراجعاً جديداً في علاقة بريطانيا بإيران: الدولة ذات الشأن التى تعد أربعة وخمسين مليوناً من البشر.

وقد مضت أربع سنوات على فتوى الخمينى، ومنذ ذلك الوقت يقوم أفراد مسلحون من أهدقروع الشرطة السرية البريطانية بحماية سلمان رشدى ليلاً ونهاراً. وهو لا يزال يتنقل من بيت إلى آخر ويكاد لا يستقر في أى منها، إذ قيل إنه غير عنوانه مئتين مرة خلال هذه المدة وإنه عاش لفترة ما في مقاطعة ويلز غرب انكلترا وتكلف إجراءات الحماية هذه دافس الضرائب البريطانى ملايين الجنيهات، ويدعى رشدى أنه يدفع ما لا يقل عن مئة ألف جنيه في العام لقاء ذلك.

وكانت مؤسسة إيرانية غير حكومية في طهران (الكنها تتمتع بتشجيع الحكومة هناك) عرضت بادئ ذي بدء مكافأة قدرها مليون دولار لمن يقتل رشدى. ورفع هذا المبلغ بعد ذلك مرتين ووصل الآن إلى ثلاثة ملايين كى يغطى كافة النفقات التى تتطلبها المهمة.

وقام رشدى، لشغل وقته بشئ ما، بزيارة العديد من الدول بما فيها الولايات المتحدة والنرويج وألمانيا ولندا سعياً إلى حمل هذه الدول على ممارسة ضغط على إيران لإسقاط الفتوى ضده. وأخذ يكثر من الظهور في المن. وحضرت شخصياً اجتماعاً في إحدى قاعات البرلمان البريطانى تحدث فيه رشدى إلى النواب ورد على استئلتهم. وقبل بضعة أيام ألقى كلمة في كنيسة كينغز كوليج (كمبرد) التى

تشتهر عالمياً بأداء جوقة منشديها. ونقلت صحيفة ذا انديبندنت اللندنية (١٩٩٣/٢/٨٥) أن «موضوعه كان الحديث عن التحرر من التشدد الدينى». (قال: كما يمكن أن تعتبر (هذه الكنيسة) رمزاً لأفضل ما في الدين، كذا أصبحت الفتوى رمزاً لأسوأ ما فيه).

من حيث الظاهر، تتخذ الحكومة البريطانية من قضية سلمان رشدى موقفاً واضحاً، إذ وصف هوغ فتوى الخمينى ضد رشدى أنها «مشينة وشنيعة» وهو يعتقد أنها «مسألة تتعلق بحقوق الإنسان وذات أهمية بالغة». وقال: لقد نددنا على الدوام بهذا التحريض على القتل باعتبار أنه انتهاك غير مقبول لأبسط المبادئ والالتزامات التى تحكم العلاقات بين الدول.

لكن هناك، في الباطن، خلافاً شديداً في السراى بين وزارة الخارجية ووزارة التجارة والصناعة البريطانيتين وكان وزير التجارة والصناعة مايك هيزلتاين، بوصفه رئيساً لـ «هيئة التجارة البريطانية، بحث المسألة أخيراً مع دوغلاس هيند وزير الخارجية ويرغب هيزلتاين في أن توضع هذه القصة على الرف، فهو يدرك القرض الكبيرة التى يمكن أن تتوافر في ميدان التجارة مع إيران والتي حرمت منها بريطانيا في وقت بلغت البطالة فيها حداً مخرجاً من الناحية السياسية تتجاوز الثلاثة ملايين عامل عن العمل.

ومن الناحية المقابلة، نجد أن الاقتصاد الإيراني يواجه متاعب يمكن أن تدرج في وصفها أنها كارثة، إذ انخفضت مستويات المعيشة في إيران إلى نصف ما كانت عليه منذ إطاحة الشاه. لكن لا يزال لديها أموال النفط التي تدفعها لقاء مشترياتها ولاسيما من الغرب، ويرى البريطانيون أن الرئيس الإيراني هاشمي رفسنجاني سعى إلى التنصل من فتوى الضميني، غير أن خليفته «مرشد الثورة الإسلامية» آية الله علي خامنئي لا يزال متمسكاً بها. وقال في إحدى خطبه إن «الفتوى (...)» ضد المرتد سلمان رشدي يجب أن تنفذ، لاشك (...) وإن من واجب المسلمين جميعاً الذين يستطيعون الوصول إلى ذلك الكاتب المرتزق اليوم أن يزيلوا هذا الكائن الضار من سبيل المسلمين».

إنني واحد ممن يعتقدون أن سلمان رشدي، الكاتب الالمى والحائز على الجوائز الأدبية، كان يعرف تمام المعرفة ما كان يفعل وأن «الآيات الشيطانية» كتبت لتسييء إلى الإسلام إسائة خطيرة، وينبغي ألا نكون سذجاً، فقد سخر الكاتب معرفته بالإسلام فكراً

ونصباً، كي يثير من حول كتابه الجدل الشديد بهدف الكسب المادي من رفع نسبة مبيعاته. وهو في هذا ليس بطلاً. لكنني مع هذا أقول إنه ينبغي ألا يظل مواطناً خائفاً على حياته بعد الحكم عليه بالموت من قبل رجل دين في بلد أجنبي من دون إعطائه فرصة للدفاع عن نفسه.

واليوم تطرح أمام مجلس العموم البريطاني مذكرة للنقاش تحظى بتأييد كبير وتدعو رئيس الوزراء جون ميجور «(...)» أن يحذو حذو الرئيسة الأيرلندية

ماري روبنسون وأن يقابل رشدي (وهو ما وافق عليه مكتب رئيس الوزراء البريطاني) لبعث رسالة واضحة إلى الحكومة الإيرانية بأن الفتوى ضد مواطن بريطاني لا تعدو كونها تهديداً إرهابياً معقوباً ومسيئاً ومخالفاً للقانون الدولي».

ومن شأن هذا أن يزيد التوتر بين بريطانيا وإيران. ولم تمر العلاقات بينهما خلال السنوات العشر الماضية بفترة أسوأ من المرحلة الراهنة التي تشهدها ■

## سيريل تاونسند

● عضو مجلس العموم البريطاني - حزب المحافظين.



## دفاعاً عن حق الكاتب في الحياة

**ف**أ تواصل قوى الظلام جهادها ضد العقل والمدافع عنه ، فتحرق الكتب ، وتعدم كل من كتب كتاباً لا يعجبها ، تبيح دم كل مثقف عرف المسؤولية تاركة الجهل يأخذ مداه الكامل . فإلقد مرّت أعظار القوى الظلامية على « الفترحات للكية » لابن عربى ، و « ألف ليلة وليلة » وحكمت عليهما بالإعدام ، ودفنت في طريقها حسين مروة ومهدى عامل ، وحرقت المسارح في قرى مصر ، واعتبرت « أولاد حارتنا » لنجيب محفوظ زندقة ، ونشرت كتاباً عن الحداثة يبيع دم كل من يكتب بلفه حية ، وأخيراً بلغ تيار الظلام ذروته حيث كرس جائزة كن يقطع رقبة سلمان رشدى الكاتب الهندى الأصل والمقيم في لندن .

سلمان رشدى دافع عن الشعب والحرية في روايته « أطفال منتصف

الليل » و « العار » . كان يبدأ دائماً بالشرط الإنسانى ، فالغاية عنده هى الإنسان الحر ، الذى يعيش بشرية ووجوده الصحيح خارج أسوار القمع والجوع والجهل ، والإنسان الحر هو غاية كل دين قبل أن تعيث به أصابع الفقهاء ، وتآويلات مشائخ السلطات الجائرة . وإلقد نشر هذا الكاتب مؤخرأ رواية عنوانها « الآيات الشيطانية » ، وجاء الحكم سريعاً : إحراق الكتاب وإعدام صاحبه . لسنا هنا لندافع عن الكتاب ولا نميل إلى ذلك ، لكننا ندافع عن الكاتب وحقه في الحياة والكتابة معاً . ونحن في ذلك إنما ندافع عن ضرورة حيوية لا يتحقق الوجود الإنسانى إلا بها ، ونعنى الحرية .

إن القوى الظلامية تتسبب ذاتها وكثيراً عن الله ، وتستثمر هذا التنصيب إلى حدوده العليا ، فدمر العقل والثقافة والإنسان . إنها لا تدافع عن الله ، ولتعاليم السماوية بل تستثمر الله في بؤس الجهل من أجل الدفاع عن مواقعها الخاصة ، وعن إحصالح الاجتماعية التى ترى في استمرار الوهم والتفكك العقلى أسساً لبقائها . وإذا كان كل دين سماوى يحض على الرحمة والتعاون والغفران ، فإن قوى

الظلام ولقد انطلقت من عقلاها لا ترفع إلا شعار الدمار ، فتخلط بين العلم والإيمان ، بعد أن تجعل إيمانها علماً ، وتحطم الكل باسم الجزء بعد أن تعتبر نفسها كلاً . ولهذا يكون المجتمع المدنى عدوها الأول ، لأن القبول بفكرة المجتمع قبول بالعقل والخيال الحر والجوار السليم . ولو كانت هذه الفئات تدافع حقاً عن إرادة السماء ، لدافعت عن حاجات الإنسان الفعلية كلها . إنها تنسى الحقيقى وتدمره لحساب الوهمى ، فتقود معركة دامية من أجل الوهم يكون ضحيتها الحقيقى والجوهري والإنسانى ، ويظل الجهل كما الاستبداد والاستغلال في مكانه .

إن هذه الفئات التى تنسى أبسط حاجات الإنسان وحقوقه الضرورية وتتجاهل أبسط رغباته ، لا ترى خطراً يهدد المسلمين إلا كتاب سلمان رشدى ، بينما لا تحرك ساكناً وهي ترى تراث المسلمين ينتهك كل ساعة بالتبعية والجوع والسجون والامية وسيطرة الشركات الإمبريالية وتدمير الاقتصاد الوطنى ، وانتهاك كرامة الإنسان التى تدوسها أحذية الحكام في كل بلد إسلامى إضافة إلى الغطرسة الإسرائيلية المستمرة والمتنامية . إنها

تنسى هذا كله ، وتستقر موروثها الظلامى ضد سلمان رشدى ناسية أن فى تاريخنا الإسلامى المشرق فلاسفة ومفكرين عظام كالرازى والنظام وأبى العلاء المعرى وعشرات أمثالهم ، قد كتبوا أفكارا معارضة بلفة واضحة ومكتشوفة وقبل قرون دون أن يهدر دمهم أو ترصد المكافآت لاغتيالهم .

إن الخطر على الشعوب الإسلامية لا يأتى من كتاب سلمان رشدى مهما كان رأينا فيه ، لكنه يأتى من قوى جاهلة غير مسئولة تزود حقيقة الدين لكى تنشر القتل والإرهاب ، وما هى تتحرك طليقة فى الشوارع والمدن والقرى مستقوية بأعداء العقل والإنسان الذين يريدون لشعوبنا أن تظل غارقة فى ظلمات الجهل والخرافة ويكفى أن نشعر هنا إلى أن غبار الجهاد ضد سلمان رشدى قد غطى حتى على الانتفاضة الفلسطينية وبماء أبنائها .

طبعاً ، ليس خافياً علينا ونحن نقول ذلك أن حملة الاستنكار التى تهيئها الدوائر الغربية ليست بريئة . وهى لم تكن فى يوم حريصة على حرية الإنسان أو حرية الشعوب ، وإن مواقفها المؤيدة لكل ما هو متخلف ورجعى وتبى على أربعة أرجاء الأرض معروفة

وواضحة . فهذه الدوائر التى تتداعى الآن للدفاع عن الحرية وحقوق الإنسان ، هى ذاتها التى دعمت وبررت إسرائيل ، والنظام العنصرى فى جنوب إفريقيا ، والمعارضة القروسطية « الإسلامية » فى أفغانستان ، وهى التى مضت وتهمش كتابها المعارضين لمشروعها الامبريالى . وهى الآن تتذرع بقضية سلمان رشدى لتتشج حروباً ذات طابع صليبي وعرقى ضد الشرق وشعوبه .

لا .. إننا لا نهمل هذه الحقيقة ، ولا يخفى علينا النفاق الذى يتسم به إحساس الدوائر الغربية بالفضيحة لكننا ونحن ندافع عن حق سلمان رشدى فى الحياة والكتابة ، إننا ندافع عن حق الإنسان فى الحياة والحرية والتفكير ، عن حقّه فى التفتح الإنسانى ، ومناهضة كل الأوضاع التى لا يقرها العقل والحس السليمان ، ولا تقرأها أيضا الأديان السماوية .

## ■ أسماء الموقعين على البيان

عبد الرحمن منيف ، سعد الله ونوس ، صادق جلال العظم ، فيصل درّاج ، غالب هلسا ، محمد ملص ، عمر اسيرالاي ، محمد كامل الخطيب ، على كنعان ، نزيه أبو عفش ، حسن م . يوسف ، سمير ذكرى ، أسامة محمد ، رضا حمص ، فلاح المدرّس ، ميشيل كيلو ، نائلة الأطرش ، داوود تجمي ، هند ميداني ، هاني حوراني ، أنطون مقدس ، شوقي بغدادى ، سميد حورانية ، مدوح عدوان ، فلاح عبد الجبار ، عصام الخفاجى ، الطيّب تيزي ، نايف بلوّز ، احمد برقاوى ، وليد معمري ، فاضل جنكر ، هيلم حقى ، خيرى الذهبى ، حيدر حيدر ، احمد مولا ، عبد الرزاق عيد ، وليد إخلاصي ، عبد الكريم ناصيف ، فاطمة المحسن ، سامر عبد الله ، محمد جمال بلروت .

السفير ٥ / ٣ / ١٩٨٩

السفير ٢٤ / ٣ / ١٩٨٩ ■

« السفير » البيروتية البيان مقتصرًا تحت عنوان « دفاعاً عن حق الكاتب فى الحياة » مع أسماء الموقعين . ولكم بتاريخ ٢٤ / ٢ / ١٩٨٩ .

(٥) النص الكامل للبيان الذى أصدرته مجموعة من المثقفين والفنانين والكاتب العرب فى سوريا بمناسبة حكم الإعدام الصادر من طهران على الروائى سلمان رشدى . نشرت

## نصر أبو زيد السيرة العلمية

(بالإنجليزية)، مجلة جامعة أوساكا  
للدراستات الأجنبية باليابان، العدد  
٧٧، عام ١٩٨٨م.

٤ - الكشف عن القنعة الإرهاب، مجلة  
ادب ونقد، العدد ٥٨، يونيو عام  
١٩٩٠م.

٥ - ثقافة التنمية وتنمية الثقافة،  
مجلة القاهرة، العدد ١١١، عام  
١٩٩٠م.

٦ - التراث بين الاستخدام النفعي  
والقراءة العلمية، مجلة ادب ونقد،  
القاهرة العدد ٧٩، مارس ١٩٩٢م.

٧ - مركبة المجاز: من يقودها وإلى  
أين، مجلة "الف" للبلغة المقارنة،  
الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد  
١٢، ١٩٩٢م.

٨ - قراءة التراث في كتابات أحمد  
صائق سعد، مجلة ادب ونقد، العدد  
٨٧، نوفمبر ١٩٩٢م.

٩ - مفهوم النص في العلوم الدينية،  
مجلة إبداع، العددان ٤، ٥، إبريل،  
مايو ١٩٩١م.

١٠ - محاولة قراءة المسكوت عنه في  
خطاب ابن عربي، مجلة الهلال، مايو  
١٩٩٢م.

١١ - مشروع النهضة بين التوفيق  
والتلفيق، مجلة القاهرة، العدد ١١٩،  
أكتوبر ١٩٩٢م.

١٢ - إهدار السياق في تاويلات  
الخطاب الديني، مجلة القاهرة،  
العدد ١٢٢، يناير ١٩٩٣م.

١٣ - المرأة: البعد المفقود في الخطاب

القرآن، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب، ط١، ١٩٩٠م.

٤ - الإمام الشافعي وتأسيس  
الأيدولوجية الوسطية، دار سيناء،  
القاهرة، ١٩٩٢م.

٥ - الخطاب الديني: رؤية نقدية، دار  
المنتخب العربي، بيروت، لبنان،  
١٩٩٢م.

٦ - إشكاليات القراءة وآليات  
التاويل، المركز الثقافي العربي،  
بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٢م.

٧ - انظمة الصلاصلاص: مدخل إلى  
السميوطيقا (إشراف وتحرير،  
بالاشتراك مع سيزا قاسم) دار اليلس  
العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.

الدراسات والبحوث:

١ - السيرة النبوية سيرة شعبية،  
مجلة جامعة أوساكا باليابان، العدد  
٧١، عام ١٩٨٦م.

٢ - نظرية التاويل عند الغزالي  
(بالإنجليزية)، مجلة جامعة أوساكا  
للدراستات الأجنبية باليابان، العدد  
٧٢، عام ١٩٨٦م.

٣ - الإنسنان الكامل في القرآن

- نصر حامد أبو زيد  
- مولود في ١٩٤٣م طنطا -  
محافظة الغربية.

- ليسانس من قسم اللغة العربية  
وآدابها، كلية الآداب، جامعة  
القاهرة، تقدير ممتاز، ١٩٧٢م.

- ماجستير من نفس القسم والكلية،  
تقدير ممتاز، ١٩٧٦م.

- الدكتوراه من نفس القسم والكلية،  
تقدير مرتبة الشرف الأولى، ١٩٨١م.

- تدرج في المناصب الجامعية، من  
وظيفة "معيد"، ١٩٧٢ - ويشغل  
حاليا منصب: استاذ الدراسات  
الإسلامية والبللغة، بنفس القسم  
والكلية.

- درس في الجامعة الأمريكية  
بالقاهرة، ١٩٧٦ - ١٩٧٧م، كما درس  
في جامعة بنسلفانيا بالولايات  
المتحدة الأمريكية، ١٩٧٨ - ١٩٨٠م.

- عمل استاذاً زائراً بجامعة أوساكا،  
باليابان في الفترة من ١٩٨٥ -  
١٩٨٩م.

أهم المؤلفات:

١ - الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة  
في قضية المجاز في القرآن عند  
المعتزلة، دار التنوير، بيروت، لبنان،  
ط٢، ١٩٨٣م.

٢ - فلسفة التاويل، دراسة في تاويل  
القرآن عند محيي الدين بن عربي،  
دار التنوير، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

٣ - مفهوم النص، دراسة في علوم



الدينى، القاهرة، العدد ١٢٣، فبراير ١٩٩٣م.

١٤ - قانون الأحوال الشخصية في تونس، ضمن «هاجر: كتاب المرأة، دار سينا للنشر ١٩٩٣م.

١٥ - قراءة التراث وعدسة الناقد الصدائى، مجلة فصول، مجلد ١٢، العدد ١، ١٩٩٣م.

الترجمات من الإنجليزية إلى العربية:  
الكتب:

١ - البوشيدو روح اليابان، تأليف: اينازو نيتوبى، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، عام ١٩٩٠م.  
المقالات:

١ - أندريه جيبسون: ملاحظات عن القصة والفكاهة، مجلة فصول المجلد الثانى، العدد الثانى، عام ١٩٨٢م.  
٢ - هيرش: اتجاهاً في التقييم الأدبى، مجلة الف، العدد الثانى، ١٩٨٢م.

٣ - ايكينام: أو هنرى ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، عام ١٩٨٣م.

٤ - يورى لوتمان وآخرون: نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات، ضمن كتاب «انظمة العلامات: مدخل إلى السيميوطيقا».

٥ - يورى لوتمان: مشكلة اللقطة، ضمن كتاب «انظمة العلامات»  
السابق ■

م.الـ

عن :

## مفهوم النص

جديدة من جهة أخرى وكان الإسلام هو الدين الذي جاء يحقق هذه الأهداف. وليس من قبيل التواويل الأيديولوجي أن نقول أن الإسلام كان تجاوبا مع حاجة الواقع. ومحمد إنسان تجسدت في داخله أحلام الجماعة البشرية التي ينتمي إليها.

هذه الفكرة التي لخصتها أسلس وأيسر ما قرأت من صفحات الكتاب الأولى. وهل حقاً كان الحنفاء إذ اعتزلوا عبادة الأوثان يعملون على سناد هوية العرب المهددة وليس بحثاً عن دين حق ومحمد نبي الإسلام كان يتجنت ويعتكف ليحقق لجماعته إشواق واقعه وأحلام مستقبلهم. كان يريد أن ينشأ اقتصادهم ويدفع عنهم أخطاراً خارجية تحيط بهم؟

إن الاتجاه بالعمل الديني إلى نوازع مادية بحثه ما لا يقبله العقل وليس من شأن المصلحين إذا هموا بتغيير حياة قومهم أن يعتزلوهم ولا يشاركوهم في شؤون حياتهم كما فعل ورقة ومن كانوا

الشام والاحباش استولوا على اليمن. وحاولوا غزو الجزيرة. فاشعر ذلك العرب بضرورة التوحد. ولذا حرّموا القتال في مجموعة من الشهور حفاظاً على وسائل الإنتاج الاقتصادي. فكانت التجارة تزدهر في هذه الشهور وتقام الأسواق والاحتفالات الدينية. وكثيراً ما كانوا يغيرون هذه الاحتفالات الدينية. وكثيراً ما كانوا يغيرون هذه الشهور أو يجلون بعضها بالنشء طبقاً لمصالح القبيلة ذات السطوة، ولدفع الخطر الخارجي توحد العرب لأول مرة. وانتصروا على الفرس في موقعة ذي قار، ولم يكن بد من أن تكون الأيديولوجية التي كان يبحث عنها هؤلاء الأفراد معنى الحنفاء «وتحقق الهدف». وهذا فيما يرى الكاتب ما عدل بهم عن اتباع اليهودية أو المسيحية لأن أيّا منهما لا تحقق هذا الهدف.

كان البحث عن دين إبراهيم إذن بحثاً عن دين يحقق للعرب هويتهم من جهة. ويعيد تنظيم حياتهم على أسس

**ف**شعرت بكثير من الغثيان واشتمتاز النفس وأنا أقرأ الصفحات الأولى من كتاب «مفهوم النص» وهو دراسة أدبية كتبها الدكتور نصر حامد أبو زيد، الأستاذ في كلية الآداب بجامعة القاهرة سامني هذا الأسلوب الواهن الفث وعزت على هذه الكلية ولّي بها صلة سابقة أن يكون نتاج أساتذتها الكبار في هذا الثوب الخلق وما يكتبه مؤلف هذا الكتاب في بضعة صفحات يمكن أن يجمل بموضوح في بضع مسطور.

ومن نظرياته التي اهتدى إليها أن بحث الحنفاء في الجاهلية ومعهم النبي محمد صلى الله عليه وسلم عن دين إبراهيم كان بحثاً عن هوية العرب وهي هوية كانت تهددها مخاطر عدة وأهمها الخطر الاقتصادي. وقد كانت الحروب والصراعات الاقتصادية توشك أن تقضى على حياتهم. وزاد هذه الأزمة حدة ما كان يحيط بالجزيرة من قوى أجنبية. المناذرة في الحيرة والغساسنة على حدود

على رأيه وهل كانت جولة زيد بن عمرو ومقابلة الربيعان والاحبار بحثاً عما يحقق للعرب هويتهم.

نصل حديث امس الأول. نقول: لو كانت دعوة الإسلام استجابة لرغبات وأشواق نحو توحيد العرب كما يرى صاحب كتاب... مفهوم للنص... لا قبل العرب على هذه الدعوة وما عارضها أحد، لكنها كانت غريبة عليهم، وأشد ما عارضوه منها إنها جعلت الآلهة إلهاً واحداً، فقد كبر عليهم هذا النداء، ولو كانوا متطوعين إلى هذه الوحدة ما عارضوا صاحبها.

ويرى صاحب الكتاب أيضاً أن العرب لم يستغربوا فكرة الوحي، ولم يتكروها على رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وإنما اتكروا ما أوحى به إليه، هذا لأن شعراء العرب كان لهم شياطين، ولأن الكهان كانوا على صلة بالجن، وكان هذا الاتصال بين البشر والجن هو الأساس الثقافي لمظاهر الوحي الديني... ولو تصورنا خلو الثقافة العربية قبل الإسلام من هذه التصورات لكان استيعاب ظاهرة الوحي أمراً مستحيلاً من الوجهة الثقافية... لذا نجد من العرب المعاصرين لنزول القرآن اعتراضاً على ظاهرة الوحي ذاتها، وإنما انصب الاعتراض إما على مضمون كلام الوحي، أو على شخص المرعى إليه.

والواقع أن العرب إذ دعاهم رسول الله - صلى الله عليه وسلم - إلى الإسلام، كانوا يفهمون أنه يريد أن

يكون ملكاً. وإذا كان رؤساء قبائلهم كما حدث مع عبد ياليل وأخويه في الطائف - يطلبون منه أن يكون لهم الأمر من بعده، ويقولون: أنه قد نصرونا للعرب من أجل أمر إذا تم لم يكن لنا فيه شيء؟

ولو أنهم فهموا من بادئ الأمر أنه تلقى وحياً حقيقياً وتجيهاً من الله ما طلبوا أن يكون لهم الأمر من بعده. ويقول الكاتب: «إن العلاقة بين النبوة والكهانة - في التصور العربي أن كليهما «وحى»؛ اتصال بين إنسان وكائن آخر ينتمى إلى مرتبة وجودة أخرى... وفي هذا الاتصال الوحي - شمة رسالة عبر شفرة خاصة لايتاح لطرف ثالث أن يفهمها...» ثم أورد رأى ابن خلدون في أن الكهانة والعرفاة لم تذهباً بظهور الإسلام، ورأى أن ذلك يرجع إلى امرين:

أولهما: أن إلغاء الكهانة يستلزم إلغاء أساسها الوجودي، ومن ثم تصبح



د. محمد عبد الحليم

ظاهرة النبوة بحاجة إلى تفسير جديد. وثانيهما: أن الكهانة والعرفاة كانتا معياراً لاثبات حقيقة النبوة.. ووسيلة للتنبؤ بالنبي الجديد المرتقب.

ولو صبح هذا لذهب العرب إلى الكهان يستفتونهم في صدق النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - ثم كان لا بد أن يطيعوهم. كان العرب يحتكمون إلى الكهان، ويستفتونهم فيما يحدث لهم، كما فعل عتبة بن ربيعة والفكر بن الفجرة في لجوئهما إلى الكاهن الخزاعي، وكان هذا يوفر على النبي وأصحابه الأملين مجهوداً كبيراً.

وساقف عند مسألتين اثنتين بعد. نصل حديث امس - نقول:

كاد الأستاذ الشيخ أمين الخولى - وهو من معالقة الفكر والاطلاع في الجيل الماضي، وقد وضع لتلاميذه قاعدة تقديرية مؤداها استقصاء معاني اللفظة القرآنية في معالج اللغة ثم الأخذ بما يناسب اللفظة ويتلاءم مع سياقها ولحاقها، وقد يصل المفسر على هذه الطريقة إلى معان لم يصل إليها المفسرون السابقون. ولكننا نأخذ بها مادام التركيب اللغوي وسياق الجملة يساعد على هذا المعنى.

وقد جرى على هذا صاحب كتاب «مفهوم النص» في تفسيره الآية: «ولا تمنن تستكثر» فإن المفسرين السابقين قالوا: إن المراد بالنن هو العطاء بمعنى لا تعط وانت ترى ما تعطيه كثيراً، أو طالباً للكثير. بمعنى أن

يحب شيئاً وهو يطمع أن يتعوض من الموهوب له أكثر مما وهبه. قال: أخطأ المفسرون القدامى في هذا الفهم وتابعهم المفسرون المحدثون في خلطهم دون فحص. وراى هو: أن النهى عن المنة نهى عن الضعف والتخاذل والاستكثار، استكثاراً للأوامر واشتعالاً لها. وهذا النهى يجاريه الأمر بالصبر «لربك فأصبر» ولا يكون الصبر إلا مع الشدة. وراى هو أن الأولى بل الأصح أن يكون المن من الضعف، إذ العرب تقول: منه أى أضعفه ومن الناقة السفر: أعزلها وانحفظها وخلص من هذا إلى أن معنى الآية: لا تضعف عن القيام بأعباء الرسالة. وترى ما كلفت به منها كثيراً. والأخذ بهذا المعنى لا شيء فيه، لولا أن الرسالة في أولها ولم يؤمر النبي بعد بأشياء كثيرة ومهما يكن من أمر اللفظ وتفسيره فإنه لا يفسد المعنى الذى ذهب إليه المفسرون.

وإلى السابقين آية: «واركب فاصبر» بأن المراد الصبر على إيذاء قومه وراى هو أن المراد به الصبر على أوامر الرب الذى طال حين محمد إلى معرفته وطال تشوقه إليه.

والصبر الذى أمر به المسلمون على ما يصيبهم «والصابرون على ما أصابهم» ومنه الصبر على القيام بالواجبات، والصبر على ما تعانى النفس وطرد ما تحبه وتشتاقه من المحرمات والصبر على مكابدة الأعداء وكلها صبره لأنها رجاء لرحمته وخوف من عذابه ومقاومة

لوساوس الشيطان وممزاته والصبر على عناد قومه وإيذائهم لا يخرج عن هذا فلا وجه إذن لتخطئة السابقين. وللكاتب أيضاً آراء خاصة في المكي والمدنى والمنسوخ والناسخ، وأحياناً نجد آراءه هي ما ذكره السابقون ولكن ليخلع على نفسه وصف المجدد أو المبتكر يعيدها في الفاظ وتبويب آخر وليته كان ذا أسلوب أو كان يرمى حتى قواعد اللغة.

ويعلم الله أنى رثيت لكلية الآداب من جامعة القاهرة ذات التاريخ وذات الأثر في توجيه التيارات الفكرية في الشرق الأوسط كله، وليس في مصر وحدها.

مسألة أخرى أعرضها من كتاب «مفهوم النص» هي مسألة هامشية: صاحب الكتاب يحمل على المطالبين بتطبيق الشريعة الإسلامية، ولكنه لا ينكرها قانوناً، وإنما ينكر على من يحملون اسم الجماعة الإسلامية أنهم لم يمهّدوا لقبول هذه القوانين ولم يهيئوا الشعب لقبولها، ثم هم وقفوا من قانون الشريعة الإسلامية عند إقامة الحدود من قطع أيدي السارقين ورجم الزناة، والشريعة أوسع من هذا وأرقى وأعمق..

وهذا حق، فالوقوف بقوانين الشريعة عند هذه الحدود مسخ لها، وطمس لجوانبها الإنسانية الأخرى، ولا اظن الجماعات الإسلامية اقتصرت على المطالبة بهذه الحدود، وإنما هي جانب مما يطالبون به.

وإما تهينة الأذهان والقلوب لهذه القوانين، فما اظن الأمة المصرية ولا الشعوب العربية الأخرى كانت مهية لقبول هذه القوانين مثل ما هي مهية الآن. إن الناس يرون أن قوانين الشريعة الإسلامية هي المنقذ الوحيد للأمة مما تودت فيه حياتها من أنواع الفساد.

ونحن في حياتنا المصرية نعانى من أمراض اجتماعية كثيرة، الرشوة، والمحسوبية، والمجاملة، والإهمال، واستباحة أكل مال الحكومة - وأيضاً أموال الافراد - في غير عمل مقابل، كل هذا بجانب السرقات البازرة والمستترة، والنهب والاعتداء على الأعراس؛ والأزمات العديدة التى نعانيها، كل ذلك سببه الخروج على قانون الشريعة، واستعارة قوانين أخرى والحل الوحيد دون ريب هو الرجوع إلى قوانين الإسلام.

وأما المملكة السعودية.. وكانت قبل الملك عبدالعزيز داراً مخوفة وهدية مما يقبله لصرص المال ولصوص الأعراس، وكان الحجاج يعانسون من السرقة والقتل والنهب، فلما أعلن الملك عبدالعزيز قوانين الإسلام استتب الأمن وأطمأن الحجاج، وصار الواحد ينسى متاعه أو نقوده فيجدها ترد إليه كاملة، حتى الأدوات الصغيرة، من المظلات أو لغائف الإحرام، ما على الحاج إلا أن يكتب اسمه على متاعه ومكان إقامته،

فإذا هو مقدم إليه كاملاً، ولم يكن ثم تهينة ولا إعلان.

ثم ما هي التهينة التي هيأ لها الإسلام بعد أن أوحى الله إلى نبيه هذا التشريع؟ لا داعي لشيء من هذا، وهناك بجانب القضاء ما يعرف باسم الحسبة، وتقوم به في السعودية الآن جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ونحن في مصر في أشد الحاجة إلى هذا وذاك.

وبهذه العقوبات يآلف الناس الحلال المباح، وتترى ضمايرهم، وتصلح حياتهم في آخرها ما صلحت به في أولها، ودعاة الفكرة الإسلامية غير المتطرفين وغير المنحرفين، وإنما هم دعاة إصلاح.

هناك أمر بعضه سر خفي يتصل برسالة الدكتور محمد خلف الله فبينما كانت الرسالة بأيدي أعضاء اللجنة التي ستناقشها. وقبل أن يحدد يوم للمناقشة - فشا سرها وتحدثت عنها الصحف أعلنتها أولاً: «أخبار اليوم» في أسلوب درامي. وتحدثت عنها توفيق

الحكيم وتناولتها مجلة الرسالة التي كان يصدرها الأستاذ أحمد حسن الزيات وكانت يومئذ هي المجلة التي توجه تيار الأدب في الشرق الأوسط كله وكتب الأستاذ أمين الخولي الذي كان مشرفاً على الرسالة إلى توفيق الحكيم يعرض أهم محتويات الرسالة التي انكروا من قرأوا الرسالة في الجامعة ولم يجتمعوا لمناقشتها في ذلك كما يقضي تأليف اللجان ثم ما لبثوا أن اشتطوا فانطلقوا إلى طلب تطبيق أحكام الردة على صاحبها

وتسرب الأمر إلى الخارج بين من لا أعرف فكتب من سموا أنفسهم جبهة العلماء أن خبراً نشر في عددي ٤٧١ ٤٧٢ من الرسالة وعدوه وباء أشنع من الكوليرا.

والذي لم يدركه الشيخ الخولي وربما أدركه بعد هو أن الأستاذ أحمد الشايب الأستاذ بكلية دار العلوم وكان من أعضاء اللجنة أطلع حديقه الشيخ عبدالفتاح بدوي الأستاذ بكلية اللغة العربية على الرسالة وعهد الشيخ بدوي إلى أحد تلاميذه فنسخ الرسالة بأرقام صفحاتها وعدد سطورها ثم كتب في «الرسالة» يتوعد صاحبها ويسبه ورد خلف الله بأن نصف المقال شتائم ونصفه معلومات وأجاب الشيخ بدوي بأن لغة العلم لا تصرف المواربة وأن وصف الجاهل بالجهل ليس شتماً وقال صاحب الرسالة إن حرية الرأي تدع لكل شخص أن يكتب ما يعتقد.



عبدالله

وتدخل الأستاذ عباس العقاد فقال إن حرية الرأي شيء وتبعات الحرية شيء آخر والرسالة الجامعية تتحمل الجامعة مسئولية ما فيها ولم يحدث أن تقدم شخص لجامعة أوروبية يبحث بذكر حياة المسيح أو صليبه. ومع وجود هذه البحوث في غير الجامعات.

كان عميد كلية الآداب يومئذ هو الدكتور عبدالوهاب عزام. فأصدر بياناً بهذا وقال إن الجامعة لا تتحمل هذه المسئولية وحذفت الرسالة ولكنها عدلت فأبعد منها ما أبعد وبقي منها ما بقي والذي بقي لم يخل من شذوذ سمي تجديداً ولم يسلم من نقد الناقدين وفي رسالة الدكتور «فهد بن عبدالرحمن» نقد لهذه الرسالة في حديثه عن آراء المدرسة العقلية الحديثة في القصة القرآنية وأنكر هذا النوع من التجديد ونقل أقوالاً للشيخ أمين الضولي ثم دحضها في شيء من القسوة ولكن كلامه في جملة منطلق سليم.

ذكرت من قبل إن إدارة التدريس بالرياض أهدتني فيما أهدت كتاب «منهج المدرسة العقلية الحديثة في التفسير» من تأليف الدكتور - فهد بن عبدالعزیز بن سلمان الرومي - والكتاب كان رسالة جامعية والدكتور فهد يشغل الآن وظيفة رئيس قسم الدراسات القرآنية في كلية إعداد المعلمين وهو كتاب ضخم تتباهى صفحاته التسعمائة صفحة ويقع في جزئين ومن بآدي الأمر هو كتاب قيم يستحق التقدير ومقدمة

## □ □ □ معركة الوجة والفتناع

والذى يعنى الباحث أى باحث ان الدكتور نصر لم يستطع ان يضيف إلى تيار الفكر الدينى المعاصر شيئاً جديداً وأولى بهذا النفى كتب خلف الله ولغة الدكتور فهد أنصح وأسلس من لغتهما بل هى أسلم لغة وإعراباً وماذا نستفيد من قول الدكتور نصر انه كانت ثم «شفرة» بين الله وبين جبريل وإن الإسلام جاء «بايديولوجيات» جديدة.

ان فى لغتنا العربية ما يفغينا عن استعارة ألفاظ او تعبيرات غريبة عليها كما أن فى فكرنا الإسلامى ما يفغى عن استعارة فكر روسى أو غربى أيا كان نوعه ولا يعنى هذا أن الإسلام يحصل دون التجديد او ينكر التطور فالحياة الإسلامية والفكر الإسلامى تطور وتجدد وحاول أن يلائم بين نفسه وبين تيارات الحياة واستفاد من حضارات السابقين وكل ذلك كان فى إطار إسلامى ■

الجمهورية ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩ / ٥ / ١٩٩١



د. نصر محمد نصر

لبحثه تناول المراحل التى مر بها التفسير وطرق التفسير ومذاهبه ومن حيث أنه خصص بحثه للمنهج العقل الحديث استعرض الفرق العقلية السابقة وعنى بمدرسة المعتزلة وتتبع هذا الاتجاه العقل حتى أفلت مدرسته ثم أخذ يعرض الاتجاهات العقلية الحديثة فى التفسير بدءاً من الشيخ جمال الدين الأفغانى.

ول الباب السادس من الكتاب وضع أثر المدرسة العقلية الحديثة فى الفكر الإسلامى الحديث فى جوانب متعددة كال تفسير والفقه والسياسة والاجتماع ويعتقده منه بصفة خاصة بحثه عن أثر هذا المنهج فى القصة القرآنية وفى دراسة السيرة النبوية وقد اصطدم مع مدرسة الشيخ أمين الخولى اصطداماً غير رفيع وكان مبعث هذا الاصطدام بحث تلميذ الشيخ أمين - محمد أحمد خلف الله - فى كتابه «الفن القصصى فى القرآن الكريم» وسأعرض لهذه المسألة فيما بعد على أنها لون من ألوان التاريخ الفكرى فى مصر.

وتتصل كتابة الدكتور فهد عن السيرة - بوجه ما - بكتابة الدكتور نصر حامد وهو اتصال غير مباشر إذ هولم ير كتاب «مفهوم النص» ولكن الموازنة بين منهجى الكتابة تدعو إلى هذا العرض والدكتور نصر محسوب على مدرسة الشيخ أمين الخولى وهو مستفيد منها.

**عبد الجليل شلبي**

# درس فى التجريد والإنصاف

**فا** من حين آخر، يفاجئنا بعض الباحثين الغربيين بكتابات عن الظاهرة الإسلامية تدهشنا فى مدى إنصافها وموضوعيتها، الأمر الذى نفتقده فى معالجات أكثر أقرانهم من «الليبراليين العرب» ليس ذلك فقط وإنما تبلغ المغارقة ذروتها حين نجد أن تلك الكتابات الغربية تقابل باستياء من جانب نفر من أولئك الباحثين العرب وفى نموذج سنعرض له توأ، وجدنا أحدهم قد سجل ضيقه بكل ما جاء منصفاً وموضوعياً من كتاب فرنسى صدر أخيراً عن الظاهرة الإسلامية فى شمال إفريقيا حيث وجه اللوم والاتهام للمؤلف فى تقديمه للترجمة العربية من الكتاب لمجرد أنه ألزم الحياد والمنهج العلمى وخرج عن إطار الخطاب الغوغائى المعتمد فى العالم العربى!

بين أيدينا اثنان من جنس تلك الكتب. أولهما: صدر هذا العام فى

الولايات المتحدة بعنوان «التهديد الإسلامى: وهم هو أم حقيقة؟» ومؤلفه هو جون اسبوزيتو أستاذ دراسات الشرق الأوسط بجامعة الصليب المقدس «هولى كروس» وصاحب الدراسات العديدة حول العالم الإسلامى ومستجداته السياسية والفكرية. أما الكتاب الثانى: فهو للباحث الفرنسى فرانسوا بورجا، وعنوانه فى طبعته الأصلية هو «الإسلام فى المغرب - صوت الجنوب»، وحين صدرت طبعته العربية فى القاهرة منذ شهرين كانت بعنوان: «الإسلام السياسى - صوت الجنوب». [المفروض فى هذه الحالة أن منطقة المغرب العربى هى الجنوب بالنسبة لأوروبا]. مؤلف كتاب «التهديد الإسلامى» - جون اسبوزيتو - يستدعى مختلف الأسئلة التى أصبحت تلح على السوى الغربى فى الآونة الأخيرة، فهو يتساءل: هل يشكل الإسلام تهديداً فعلياً للغرب؟ هل صحيح أنه أصبح العدو الأول بعد

انتهاء الحرب الباردة وزوال الخطر الشيوعى هذا غدا العدو الأخضر [المسلمون] هو البديل عن العدو الأحمر - الشيوعى؟ هل الغرب والإسلام مقبلان على صدام لا محالة واقع بينهما فى الأجل القريب والبعيد؟ هل يهدد الطرف الإسلامى الغرب بما فى ذلك مصالحه وقيمه الديمقراطية؟ هل أصبح المسلمون هم [إمبراطورية الشر الجديدة؟ كان [الرئيس السابق ريجان قد وصف الاتحاد السوفيتى بأنه إمبراطورية الشر]. بعد ما عرض تلك الأسئلة ورصد الإجابات الشائعة فى الأوساط الغربية عنها [وكلها بالإيجاب] لغت النظر إلى تأثر النظرة الغربية بأمور أربعة:

● أولها: صفحات التاريخ التى يحتل فيها الصراع بين الإسلام والعالم الغربى صفحات كبيرة كثيرة، منذ الصراع ضد الروم فى القرن الأول الهجرى [السابع الميلادى] إلى الحروب الصليبية فى القرنين الحادى عشر

والثاني عشر الميلاديين إلى الحملات الاستعمارية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

● ثانيها: الانطباعات التي ترسخت في الأذهان عقب الثورة الإسلامية الإيرانية ثم احتلال الرئيس العراقي صدام حسين للكويت.

● ثالثها: العناوين الآتية من العالم الإسلامي التي أصبحت تحتل مكاناً بارزاً في الإعلام الغربي، وصار لها إيقاعها المؤيق والمفزع بين الأوروبيين والأمريكيين وفي مقدمتها عبارات حزب الله وجند الله والجهاد المقدس ودار الحرب أو دار الكفر.

● الأمر الرابع: هو الفراغ الذي نشأ بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، والذي يطلق عليه المؤلف وصف «فراغ الخطر» حيث لم يعد الغرب يجد عدواً يتحداه ويستغفر قوته ويوجه إليه آتة العسكرية الضخمة. ومن ثم فقد رشح الإسلام ليقوم بهذا الدور، قال اسبوزيتو: أنه ما لم يتم التخلص من عبء التاريخ وتأثيراته. ومن المبالغات والتهمويلات التي تحيط بالشأن الإسلامي، فلن يتسنى لأحد أن يفهمه أو يتعامل مع أهله على نحو صائب إذا ما تحقق ذلك. فإن الباحث المدقق في قراءة الخطاب الإسلامي - على حد تعبير المؤلف - يلاحظ أن الإسلام يحتل تفسيرات وتاويلات عديدة. فكما أن محاكم التفتيش خرجت من عبايتها المسيحية ثم قدر للديمقراطية أن تتوافق

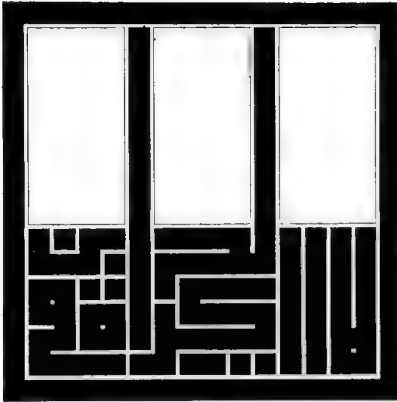
معهما في ظلها، كذلك الإسلام. بوسع البعض أن يوظفوه في شيء كثير يرجع بالناس إلى السوء، ويوسعهم أن يصنعوا به حضارة عظيمة، كما حدث بالفعل وهو الحاصل الآن، فهؤلاء وهؤلاء موجودون في الساحة، ولكن الأضواء الكثيفة تسلط على طرف دون آخر، الأمر الذي يشوه الحقيقة، ويثير مخاوف كثيرين بصورة مصطنعة وغير مبررة. وصحيح أن الإسلام واحد، لكن تفسيراته مختلفة، كما أن أتباعه يتوزعون على أقطار شتى. ومن الصعب أن يعتبر العالم الإسلامي الآن كتلة واحدة.. من ثم فالخوف من عداء المليار مسلم وانقلابهم على الغرب أو اشتباكهم معه. هو من قبيل الأوهام التي لا أصل لها في الواقع فالحكومات الإسلامية تحتفظ بعلاقات جيدة مع الغرب [ليس دقيقاً القول بأن إيران معادية تماماً للغرب على إطلاقه، لأن اشتباكهم الأصلي كان مع الولايات المتحدة الأمريكية، بينما ظلت وما زالت تحتفظ بعلاقات إيجابية مع أوروبا واليابان]. في رأيي أيضاً أن «الجهاد الإسلامي» ليس حركة واحدة، يخشى منها على الغرب، ولكنها جماعات متفرقة، متباينة، مشتتة الأهداف. وقد كان مصيباً وديقاً حين ذكر أن بعض الحركات الإسلامية [الأصولية أو المتطرفة] المعادية للغرب هو في جوهره عداء أيديولوجي ثقافي وليس عداء عسكرياً. فالمنظرون ضمن تلك الجماعات يرفضون النموذج

الحضاري الغربي لسبب أو لآخر، حيث هم ضد الهيمنة الغربية وليسوا ضد الغرب لذاته.

هل يمثل الإسلام خطراً أم تحدياً؟ ● كان ذلك هو السؤال الذي ختم به اسبوزيتو كتابه. وفي الإجابة عنه فإنه ذكر بوضوح أن الإسلام ليس خطراً لا على الغرب أو الولايات المتحدة، ولا خطراً على الديمقراطية، ولكنه يمثل تحدياً ثقافياً وحضارياً للمشروع الغربي، يجب التعامل معه على قاعدة من الفهم والاحترام.

## ـ الغرب يكرر خطأه ـ

كتاب اسبوزيتو محاولة جادة وهامة حقاً للإطلاع من الخارج على الإسلام. أما كتاب «الإسلام السياسي» لمؤلفه فرانسوا بورجان - فهو وإن اتسم بذات القدر من الجدية والأهمية، إلا أنه جاء بمثابة رؤية من الداخل انصبت على المسلمين. وهو حصيلة جهد ميداني واسع النطاق، قام به المؤلف الذي درس على الطبيعة أوضاع المجلة الإسلامية، والتقى بمرموزها وقادتها في مختلف دول المغرب العربي، إضافة إلى حوارات عدة أجراها في القاهرة مع بعض الباحثين المعنيين بالظاهرة الإسلامية. الكتاب ينقسم إلى جزئين، أولهما: ينطَب على محاولة فهم ودراسة طبيعة عموم الظاهرة الإسلامية، بمختلف ملامساتها وتوجهاتها. والجزء الثاني: يتتبع



شفيق

«لا اكراه في الدين» خط للفنان منير الشمراني

الظاهرة في مختلف الأقطار المغاربية. يهمننا الجزء الأول بقدر أكبر، لأنه يكاد ينسحب على العالم العربي في مجمله. لهذا سنركز عليه في الحيز المحدود المتاح الآن ثمة «محطات» مهمة في هذا الجزء ننبه إليها المؤلف، تتمثل فيما يلي:

● إن الغرب كسر في الثمانينيات الخطا الذي انزلق إليه في الخمسينيات. فقد وقف موقف الرفض والعداء لظاهرة المد القومي التي عمت العالم العربي مرتبطة بمرحلة الاستقلال الوطني في الخمسينيات وهو الآن يفعل الشيء ذاته في تعامله مع الظاهرة الإسلامية حيث يناصيها العداء النابع من سوء الفهم وسوء التقدير.

● إن الجشوب الذي هو المغرب العربي بل العالم العربي كله حاول في الخمسينيات والستينيات أن يفصل مستقبله السياسي عن مستقبل الغرب، عن طريق حركات الاستقلال. كما أخذ يعبر عن رغبته في مزيد من الاستقلال في إدارة موارده المادية. عبر إجراءات التأميم. وهو الآن من خلال الظاهرة الإسلامية وبالإسلام السياسي - يحاول أن يستعيد نفوذه على المناطق التي اغتصبها الشمال ايدولوجيا. إذ بعد الضغوط الذي قطع على طريق الاستقلال العسكري والسياسي والاقتصادي. فمن الطبيعي أن يسعى الجنوب إلى تكريس استقلاله الثقافي والحضاري. وتوجهه إلى الإسلام هو المعبر الحقيقي عن ذلك.

الفصائل الهامشية التي تتحرك على ضفافه. وقد وقع كثيرون في ذلك الخلط وآثر آخرون أن يركزوا على الفصائل الهامشية التي تتسم بالشذوذ الفكري والعنف في السلوك الاجتماعي والسياسي متجاهلين الجسم الرئيس الذي لا تشوبه أمثال تلك الشوائب. مثل ذلك الخلط يعد خطأ منهجياً ومعرفياً فادحاً، في مثل خطورة الخلط بين اليسار

● إن الإسلاميين ليسوا كائنات غريبة هابطة من السماء. ولكنهم إفران واقع يعج بالتغيرات والاضغوط السياسية والاجتماعية. ومن السذاجة أن يوصفوا جميعاً بالتعصب أو التشدد. ومن الخطورة بمكان أن يتم الخلط بين فصائل الإسلاميين حيث أنه من الضروري أن يلاحظ الجميع الفرق بين المجرى الرئيسي للظاهرة، وبين

أكثر من ارتباطهم بإطارهم المرجعي، من ثم فالمشكلة الحقيقية - من وجهة نظره - هي في الواقع غير الديمقراطية الذي يعيش في ظلها الجميع، الإسلاميين وغيرهم.

وهو إذ يشير إلى أن التغيرات المذهبية الأولى للإسلام السياسي قامت على رفض مبدأ الديمقراطية [وهو رأى مردود وفيه نظر]، إلا أنه يحتفظ على دعوى التناقض بين قوى الإسلام السياسي والفكر الليبرالي، ويشير إلى قبول العديد من الحركات الإسلامية المعاصرة بقواعد المشاركة الديمقراطية. في السنوات الأخيرة خاصة.

هذا المسار للمؤلف أغضب مقدم الطبعة العربية للكتاب وهو أحد أساتذة آداب القاهرة، فاتهمه بالتحيز و«السوقوع» في التسليم بكثير من أطروحات الإسلام السياسي! وهو غضب مفهومه أسبابه. فالمؤلف الفرنسي كان حريصاً على التجرد والحياد ومستعداً لفهم والتفاهم بينما مقدم الكتاب - العربي المسلم - بدأ بشديد الحساسية إزاء الإسلام ذاته وشديد العداء للظاهرة الإسلامية ورافضاً لأي فهم أو تقام!

المؤلف الفرنسي كان من رأيه أن الشريعة قابلة للتفاعل مع المجتمع وأن الدور المرجعي الذي تمارسه في الواقع الإسلامي قريب من فكرة القانون الطبيعي الذي اعتبر مصدراً استلهمت

في صلب الإجابة ذكر أن عناصر الإسلام السياسي هي التي تصنع الإسلام السياسي وليس العكس، لأن الأساس الاجتماعي هو الذي يحدد التعبير السياسي عن هذا التيار. «العنف ليس حصيلة عنصر بعينه في ظاهرة الإسلام السياسي، ولكنه حصيلة النظام الاجتماعي برمته، في فترة ما بعد تطوره التاريخي». من ثم فين رصد وقائع العنف منفصلة عن الإطار الذي خرجت منه هو خطأ آخر ينبغي الحذر من الوقوع فيه، من هذه الزاوية يقرر المؤلف أن العنف الاجتماعي هو الأصل الذي يجب التوجه إليه، إذا ما أريد تحرى الحقيقة في المسألة والتعامل الجاد مع أسبابها.

## هل هم ديمقراطيون؟

يركز المؤلف على الخلفية الاجتماعية والتربوية، مشيراً إلى أن المشاركين في العمل السياسي مرتبطون بخلفياتهم تلك



عبدالله

البرلماني الأوروبي أو الحزب الاشتراكي الفرنسي، وبين المجموعة الإرهابية الفرنسية الصغيرة المعروفة باسم «العمل المباشر» رغم ما للطرفين من تحفظات تجاه الرأسمالية كما أنه في مثل خطورة الخلط بين الحزب الجمهوري ومنظمة كوكلاس كلان العنصرية في الولايات المتحدة رغم أن الاثنين ينتميان إلى مربع اليمين.

● إن التيارات الهامشية في الظاهرة الإسلامية - خصوصاً تلك التي تعتمد العنف - هي من إفرازات غيبة الديمقراطية، ومن ردود أفعال العنف الذي تمارسه السلطة. وقد أثبت ذلك عملية الرصد الميداني لتطور العنف في عدة أقطار مغربية، في مقدمتها الجزائر وتونس. بهذا المؤلف جهداً طيباً في محاولة إيفساح تمايزات الظاهرة الإسلامية وتتبع الفرق بين الجماعات المشتغلة بالعمل السياسي وتلك المعنية بالدعوة والتبليغ، أو بالتصوف، وما هو تقليدي منها أو أصولي أو سلفي، وما هو متشدد أو متطرف أو سائر على درب العنف. وألقى عند تلك الصفحة الأخيرة السؤال التالي: هل هو عنف سياسي إسلامي أم أنه عنف اجتماعي؟ في الإجابة حذر من أمرين: أولاً، من الوقوع في منزلق نفى وجود العنف أو الإنسراط في تقييمه. وثانياً - من عدم الانتباه إلى أن العنف هو ظاهرة هامشية وليست أصيلة في الحالة الإسلامية.

منه بعض القيم والقوانين في التجربة الغربية.

يجب أن يكون مسيحياً وأن ملكة إنجلترا هي رئيسة الكنيسة].

أما صاحبنا العربي المسلم فقد اعتبر الإسلام «تاريخياً»، أي أقرب إلى الفولكلور الذي انتهى زمانه! - ورفض مقولة المؤلف أن الإسلام السياسي يمكن أن يستوعب القيم الغربية [التي هي قيم إنسانية في الواقع]، مصراً على أنه حالة ميئوس منها. ثم وصف الشريعة بأنها «شذرة إلهية مقدسة تحدد حدود حركة الإنسان» [1] - وإنكر على المؤلف المقابلة بينها وبين فكرة القانون الطبيعي، مشيراً إلى تفوق القانون الطبيعي، «المنفصل والمتحرك» بينما الشريعة تعنى المقدس، ومن ثم تعود بالاجتماع إلى «التيوقراطية» من باب خلى!

وعندما تحدث العرنسي عن اتجاه رموز الإسلام السياسي إلى القبول بالتعددية وإلى إقبال المرأة على ذلك الاتجاه وتفاعلها الإيجابي معه فإن العربي المسلم الهمام استشاط غضباً وكتب يقول:

إن التعددية التي يدعو إليها الإسلاميون طالبوا فيها المسيحيين بالمشاركة تحت «غطاء الإسلام» ثم تساءل: وماذا عن الملاحدة في مثل هذه التعددية؟ وهل هناك إمكانية لتداول السلطة بين المسلمين والمسيحيين؟! [لاحظ أن كلاماً من الدستور السويسري والترويجي ينصان على أن رئيس الدولة

على صعيد آخر سأل صاحبنا العربي منكراً قول الفرنسي «إن الإسلام السياسي لا يعادى المرأة، أي امرأة تلك التي لا يعاديه؟ وبعد أن رد قائلاً إنها المرأة المنخرطة في نشاطه، وحتى يتساءل: وماذا عن المرأة المتبرجة السافرة المتحررة من أيديولوجيته؟ [مختزلاً القضية في مجرد الحجاب والسفور دون نظر إلى مبدأ مشاركة المرأة في الحياة العامة].



غير أن أطرف نقد وجهه الباحث العربي للمؤلف الفرنسي أن الأخير «تجراً» وأشار إلى علمانية المشروع القومي. وادعى الباحث العربي أن الأستاذ سيد قطب هو أول من أشاع هذه الأطروحة - وهي معلومة مغلوطة - واستند في محاولته إثبات «أصولية» المشروع القومي إلى أن المسئولين في البلاد يحضرون الاحتفالات الدينية ويكرمون حفظة القرآن، ويمنحون الأوسمة «لرجال الدين» [1] - متجاهلاً أن دستور دولة الوحدة - التي قامت بين مصر وسوريا في سنة ٦١ تكون نواة الدولة القومية - أسقط النص على أن دين الدولة الرسمي هو الإسلام وناسياً أن علمانية المشروع القومي كانت أحد محاور الجدل الرئيسية التي ثارت في ندوة الحوار القومي الدائني حين عقدت في القاهرة عام ١٩٨٩. وكلام القوميين أنفسهم المتداول بين أيدي الكافة، يكذب ادعاء الباحث العربي ويهدم كل ما قاله من أساسه.

عندما قرأت الكتاب وجدتني أشد على يد مؤلفه الفرنسي وأدعو الله له بالتسديد، وأرثي لحال العربي صاحب المقدمة داعياً له بالهداية! ■  
(الأهرام ١٩٨٧/٢٨/١٩٨)

نعمى هويدى

## خطاب الإسلام السياسي

### والعنف

### المسئولية

**ق**ا رغم أنني من أوائل الذين أشاروا إلى أن الفرق بين « الاعتدال » والتطرف في تيارات الإسلام السياسي فارق في الدرجة لا في النوع فإنني تصافيت المشاركة في زحام الكتابة عن الإرهاب والتطرف لأسباب موضوعية ليس هنا مجال الإشارة إليها .

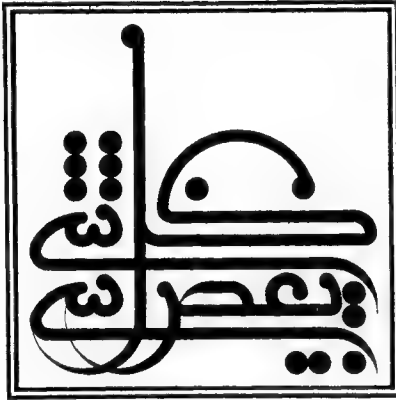
وليس الذي يحفزني اليوم إلى الكتابة مجرد تناول الأستاذ فهمي هويدي لمقدمتي المترجمة العربية لكتاب المؤلف الغربي هوفسوا بورجا عن الإسلام السياسي وإنما ما يتضمن هذا النقد من آليات خطابية تنسم بالعنف وتقضي إلى الإرهاب الفكري وتلك الآليات تصديداً ستكون محوراً تحليلياً لا رداً على فهمي هويدي فقط بل كشفاً لآليات الخطاب

الذي يحرص على التخفي تحت قناع « الاعتدال » في حين أنه يخوض حتى الآن في التطرف والعنف والإرهاب وليس الحديث عن الخطاب التسلسلي القمعي الإرهابي حديثاً جديداً ابتدئته من عندي أي أنه ليس « بدعة تستوجب » التكفير « بل مونهج في الكشف عن آليات الخطاب الخفية استقر علمياً في مناهج تحليل الخطاب في الفكر الفلسفي والنقدي المعاصر .

ومن حسن حظ الأستاذ فهمي هويدي . والخطاب الذي يعد خطابه نموذجاً له أن موضوع التحليل سيكون ما كتبه في الأهمام يوم ١٩٩٧/١٢/٨ م تطبيقاً على تقديمتي للكتاب وهي لا تتجاوز الصفحات العشر ومعنى ذلك أن مادة التحليل مادة

محددة كميًا وهو أمر يساعد الحل في إنتاج تحليل عميق كاشف في هذه المساحة المتاحة للنشر ، ولعل هذا التحليل الذي ساقدمه لآليات الخطاب أن يضيف آليات جديدة لتلك الآليات التي سبق أن رصدتها في دراسة سابقة بعنوان « الخطاب الديني المعاصر » آلياته ومنطلقاته الفكرية من هذه الزاوية أشكره أن اتاح لي تلك الفرصة المزدوجة أن أشارك في المساهمة في تحليل أسباب العنف والإرهاب ولو على مستوى الخطاب من جهة وأن أضيف إلى ما سبق أن كتبت إضافات جديدة من جهة أخرى .

والتطرف في معناه اللغوي هو ليزم طرف في مواجهة طرف آخر فالتطرف يلزم اتجاهًا معاكسًا تقيضاً لخصم



٧٤٣٥

كل شيء، بعض شيء، لابن هرويس - خط للفنان مثير للشعراني

الغربية تقابل باستياء من جانب نفر من أولئك الباحثين العرب ولى نموذج سنعرض له تروا وجدنا أحدهم قد سجل ضيقه بكل ما جاء منصفاً وموضوعياً في كتاب فرنسي صدر أخيراً عن الظاهرة الإسلامية في شمال أفريقيا حيث وجه اللوم واتهم المؤلف في تقديمه لترجمة العربية من الكتاب لمجرد أنه التزم الحياد والمنهج العلمي وخرج عن إطار الخطاب الغوغائي المعتمد في العالم العربي. نحن هنا مرة أخرى إزاء

صحة الحكم أو صوابه بقدر ما نحن بصدد الكشف عن بنية « التطرف » في الخطاب موضوعنا وتؤكد هذه البنية حين يصف فهمي هويدي الخطاب العربي عن ظاهرة الإسلام السياسي بأنه « خطاب غوغائي » ويضعه في نفس خانة « عدم الإنصاف » التي يضع فيها الخطاب العربي لكن أهم من ذلك وصف تقديسي للكتاب غل النحو التالي وإنما تبلغ المفارقة ذروتها حيث أن تلك الكتابات

حقيقية أو متوهمة وأقوى أو متخيل وهو لا يكتفى بذلك فحسب بل لا يدرك الظواهر إلا في سياق « تطرف » أي يدركها في علاقاتها التطرفية أو « المتطرفة » لذلك يحرص الخطاب الديني للإسلام السياسي - مثلاً - أن يضع نفسه في الطرف المقابل النقيض للخطاب القومي الذي يصر على وصفه بأنه « علماني » حرصاً على تأكيد علاقة التضاد والتنافر بين الطرفين وفي افتتاحية المقال المذكور لفهمي هويدي نلاحظ علاقات « التضاد » و « التطرف » التي ينشئها بين الكتابات الغربية عن ظاهرة الإسلام السياسي وبين هذه الكتابات التي يصفها بأنها « مدهشة » فالخطاب الغربي الذي يتناول ظاهرة الإسلام السياسي يتسم عموماً بعدم التجرد والإنصاف وبانتقاء الموضوعية والنزعة من منظورته لذلك يندesh الكاتب والدهشة تعبير عن خروج الشيء من غير معدنه وأصله من وجود الكتابات الموضوعية المنصفة. يقول فهمي هويدي : من حين لآخر يفاجئنا بعض الباحثين الغربيين بكتابات عن الظاهرة الإسلامية تدهشنا في مدى إنصافها وموضوعيتها .

نحن إزاء عناصر « المفاجأة » التي تقضى إلى « الاندهاش » ثم وجود كتابات غربية محايدة منصفة يضعه في خانتين كل واحدة منهما في طرف مقابل للطرف الآخر ولسنا هنا بصدد مناقشة

« مفارقة » يحرص الكاتب على تسجيلها بين منهج كاتب المقدمة وبين منهج مؤلف الكتاب المتسم بالتجرد والإنصاف والحياد ويضيف فهمي هويدي إلى المفارقة تأكيد أن كاتب المقدمة سجل ضيقه بـ « كل » وليس بعض ما جاء منصفاً وموضوعياً ويعود ليؤكد أن كاتب المقدمة يواجه اللوم والالتهام للمؤلف لجرد أنه التزم الحياد والنهج العلمي لا لى سبب آخر بعبارة أخرى يحرص فهمي هويدي على وصف مقدمة الكتاب وعلى وصف كاتبها بالمعاداة القاتمة الكاملة لكل ما هو علمي وموضوعي ولكل ما هو محايدي ونزيه في الكتاب ولا عجب في ذلك من منظور للكاتب « المعتدل » اليس خطاب كاتب المقدمة جزءاً من « الخطاب الفوغاني المعتدل في العالم العربي » ١٩ والمقال كله بعد هذه المقدمة الدالة الكاشفة محاولة لإثبات هذا التناقض الحاد بين كاتب المقدمة ومؤلف الكتاب التناقض الذي يضعها كل في طرف مقابل للطرف الآخر ومعاذ ولا أن هذا التصور دال على بنية عقل الكاتب فهو دال على بنية ذهنية « مقترفة » لا تترك الظواهر إلا من علاقات التناقض والتضاد والتطرف ولتعد المقدمة الكتاب التي ينقدها فهمي هويدي لنزى مدى صدق تصويره أو مدى إيديولوجيته واعتدله عن استخدام هذا المصطلح الغربي الكافر !! المتطرف .

بيان أهمية القارئ العربي تلك الأهمية التي حفزته للمساهمة بجهد المراجعة التي استغرقت عدة شهور من عدة زوايا : أولها « أنه يقدم ظاهرة الإسلام السياسي من منظور المراقب الغربي أى الباحث الخارجى الذى تتمتع رؤيته بدرجة من الموضوعية قد لا تكون متاحة بنفس القدر من الوضوح للباحث العربي المسلم . سواء كان هذا الأخير متعاطفاً مع الظاهرة أم كان معارضاً لها الباحث هنا في هذا الكتاب محايد إلى حد كبير أى بقدر ما تسمح به حدود الموضوعية الإنسانية التي لا يتنقذ فيها الانحياز انتقاء مطلقاً ( ص ٧ من الكتاب ) .

هذا هو الحكم لكاتب المقدمة على الكتاب وهو الحكم الذى تم شرح مبرراته على طول التقديم والقارئ للمقدمة يدرك مدى الحرص على إبراز الإيجابيات التي هي ذاتها الإيجابيات التي حرص فهمي هويدي على إبرازها مستفيداً دون شك في قراءاته للكتاب من تلك المقدمة رغم « التطرف » البادى في الحكم عليها وعلى صاحبها لا لشيء إلا لأنه غير متطرف ، فهمي هويدي في الحقيقة هو المتطرف في النقاء على الكتاب دون الدخول في حوار معه ولأن كاتب المقدمة يحرص على الحوار من منطق الحرص على الإفادة والثراء العقلي والمنهجي فقد عرض إيجابيات الكتاب ونقاش بعض سلبيات هذا المنهج

المنصف المحايد لا يرضى عنصرية « المتطرف » فلا يرى في الكتاب إلا « الحقيقة » ولا يرى في المقدمة إلا « الخطأ » من الإيجابيات التي أبرزتها المقدمة للكتاب وتحدث عنها فهمي هويدي كذلك - أن الكتاب وإن كان يناقش الظاهرة في بلاد المغرب العربي فإن النتائج تنسحب على الظاهرة في مجملها في العالم العربي ومن تلك الإيجابيات الاعتماد على الشهادات ذات الصفة الوثائقية وكذلك النظر إلى الظاهرة في صيرورتها الاجتماعية والتاريخية مما ينفي عن الظاهرة الوصف الذى دأب عليه الإعلام العربي والغربي بأنها « نبت دخيل » ومن الإيجابيات التي رصدتها المقدمة بالإضافة إلى ما سبق ذلك كله إدراك المؤلف لتعددية الظاهرة من جهة وإلى أسباب « العنف » الحقيقية من جهة أخرى وهي الأسباب التي تجعل منه ظاهرة اجتماعية سياسية وليست صفة تتوحد بالإسلام السياسي .

لم يأت فهمي هويدي في الإيجابيات التي رصدها للكتاب بإيجابية واحدة لم يرصدها التقديم الذى وضعه في خاتمة « العداء » و « الهجوم » و « الاتهام » للكتاب ولصاحبه إن مشكلة فهمي هويدي ومشكلة الخطاب الذى يمثله . أنه لا يقبل أقل من الاتفاق التام ومن التسليم المذعن لأمروحاته دون نقاش لا يكفيه مثلاً أن يصف كاتب

المقدمة الكتاب بأنه تحليل عميق وخصب للظاهرة ولا وصفه لدفاع المؤلف عن الإسلام السياسي ضد إلصاق « العنف » به وحده بأنه دفاع مشروع إلى حد كبير » ص ١٠ « لا يكفيه كل ذلك بل يطلب من كاتب المقدمة « عدم الاختلاف » والتسليم بكل ما جاء في الكتاب من تحليلات إن الفارق بين الخطاب « المتطرف » وبين الخطاب « المحايد » أن الأخير يقبل الحوار والاختلاف بينما لا يتسع له صدر الأول لذلك يقول كاتب المقدمة « إن كتابا على هذه الدرجة من الأهمية والعمق يستحق النقاش بقدر ما يسمح به المجال والنقاش نوع من التحية الحقيقية » ص ١٠ « لكن النقاش - الذي هو نوع من تحية الكتاب والاحترام به وتقديمه للقارئ العربي يتحول في أوصاف فهمي هويدي إلى « غضب » يرى فهمي هويدي أن أسبابه مفهومة ثم يتطوع بشرح أسباب غضبي الذي توهمه قائلا : « فالمؤلف الفرنسي كان حريصا على التجرد والحياد ومستعداً للفهم والتفاهم بينما مقدم الكتاب - العربي المسلم - بدا شديد الصعاسية إزاء الإسلام ذاته وشديد العداء للظاهرة الإسلامية ورافضاً لأي فهم أو تقام شديد في سياق الحديث عن مؤلف خطاب الإسلام السياسي من التعددية - يرى فهمي هويدي أن كاتب المقال العربي المسلم الهام استشاط غضبا إلخ . واحيك عزيزي القارئ لتقدير

الكتاب لتأكد بنفسك من صدق تصورات فهمي هويدي عن « الغضب » و « المستشيط » في خطابي ومن الواضح في العبارات الواصفة أنها في الحقيقة كاشفة عن تحول خطاب هويدي من « التطرف » إلى « العنف » وهو تحول طبيعي فالتطرف يسعى إلى إلغاء الآخر ولا سبيل لذلك إلا بالعنف .

آليات العنف في خطاب هويدي عديدة منها الإصرار على إيراد صفة « العربي المسلم » في سياق الاستنكار والاستغراب وفي سياق المقارنة مع الغربي المسلم والصدام يقضى من خلال المقارنة لا إلى نفس الصفة فحسب بل إلى إلصاق ما هو أشد من تعيضا فإذا كان غير العربي وغير المسلم متضفاً ومحايدا إلى هذا الحد فما الحكم على العربي المسلم الذي لا يكتفى بالتحيز وعدم الإنصاف بل يستشيط غضباً ويهجم ويتهم نحن هنا نكشف عن « فصوى » الخطاب ولا نقول « المسكوت عنه » حتى لا يتوهم هويدي أننا نستنتج بما لم يقل الحكم مفهوم ولكن فهمي هويدي لن يقيم بالتنفيذ ، فهناك جهة التنفيذ الجاهزة المستعدة ثم يستنكر « المعتدلون » الإرهاب والعنف . الآلية الأخرى من آليات العنف والإرهاب في خطاب هويدي إنه يصف كاتب المقدمة « العربي المسلم » مرة أخرى بأنه

« شديد الحساسية إزاء الإسلام ذاته وشديد العداء للظاهرة الإسلامية » هنا يفترض هويدي أن الظاهرة الإسلامية هي الإسلام ذاته وهذا ما أطلقت عليه في دراستي السابقة « آلية التوحيد بين الفكر والدين » الظاهرة الإسلامية ظاهرة سياسية كما أسهب في تحليل بورجا وكما وافقه هويدي وأى موقف منها هو موقف سياسي وليس موقفاً من الدين . هويدي « المعتدل » كثيراً ما يضع الفرق ويبدو واعياً وبمسألة تعدد التأويلات وقد مدح أحد الكتائب الذين يناقشهما في كفاية المذكر لإدراك هذا التعدد كما مدح كتاب بورجا وهو مديح شاركته فيه في تقديمي لكتاب بورجا .

لكن على مستوى اللاوعي . الذي ينكشف من تحليلي بينة خطابيه . يوجد بين الظاهرة والإسلام ذاته لذلك يتهم كاتب المقدمة بأنه شديد الصعاسية ضد الإسلام ويتع في نفس التوحيد بين الإسلام وتاويلاته المتعددة حين يستنكر نقدي بمقارنة بورجابين « الشريعة » و « القانون الطبيعي »

يتجاهل الخطاب الذي يمثل هويدي - تجاهلاً تاماً سياق الخطاب النقفي ويلجأ إلى الاستشهاد على طريقة : « لا تقربوا الصلاة » . من ذلك مثلاً أن يقول هويدي عن خلاف مع مسورجا في لغة استفزازية عداوية قمعية .. ما صاحبنا العربي المسلم فقد

# معركة الوجه والقناع □ □ □

« الاستعلاء » و « التفوق »  
و « الهيمنة » و « السيطرة » من هذا  
المنطلق يدعو هويدى فى آخر سطر  
من مقاله بالهداية لكن بدورى من منطلق  
« التكافؤ » و « التساوى » أدعوه إلى  
قراءة أعمال المنشورة والمعروفة  
والمداولة لا لى يصدر أحكاماً  
لا تخيف أحداً ولا تخيفنى بصفة  
خاصة بل يناقش ويتجاوز ولكى يثبت  
فعلاً وواقعاً أنه ينتمى إلى فصيل سياسى  
يؤمن بالعددية وبالصوار ويقر بحق  
الاختلاف هذا يا سيدى أو الطوفان مع  
تحياتى وعميق شكرى وأرجو عزيزى  
القارئ أن أكون قد نجحت فى تجاوز كل  
أو معظم . ما هو شخصى وقدمت لك  
تحليلاً عاماً كاشفاً عن العنف المستتر  
بنية الخطاب الدينى للإسلام السياسى  
من خلال نموذج فهمى هويدى فى مقاله  
بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٨ ■



عبدالله

**نصر حامد أبو زيد**

بورجوا مكتفيا بالأوصاف الموهمة  
بالانحراف الفكرى والزندقة والكفر  
والإلحاد ولا يكتفى خطاب هويدى  
بذلك كله بل يلجأ إلى ألية من أليات نفى  
الأخرى التجهيل والحديث عن كاتب  
التقديم بوصفه أحد أساتذة آداب  
القاهرة يستحق وقفة تحليلية فى الكتاب  
ثم ذكر الاسم فقط دون الوظيفة وفى  
مقال هويدى ذكر الوظيفة فقط مع  
تحاشى ذكر الاسم تماماً لن أشير إلى  
مكاملة تلفونية منذ عام تقريباً شرفنى  
بها فهمى هويدى فى منزل متسائل عن  
عناوين كتيى وأين طبعته وكيف يحصل  
عليها بقدر ما تهمنى الإشارة إلى هذا  
التجاهل لاسلام اكتفاء بالصفات  
الساخرة هل تقع صفة « استغاب بلاداب  
القاهرة فى نطق » السخرية « الملازمة  
لكل الأوصاف التى أطلقها هويدى على  
كاتب التقديم ؟ ! المقصد الكلى للمقال  
بافتتاحيته وخاتمته يؤكد هذه الدلالة  
الساخرة الأمر الذى يطرح تساؤلاً  
آخر : هل السخرية من كبرى أحد  
اساتذة آداب القاهرة لها علاقة بكون  
الكاتب أزهرى ؟ ؟ وهل هى الطائفية  
القديمة والثار القديم بين الأزهر وله  
حسين ؟ ! ليت معلى الخطاب الدينى  
يكون عن إشعال نار تلك الطائفية لأنها  
أوشكت أن تحرق الأخضر واليابس .

وختاماً إذا كان الخطاب بطائفيته  
وتطرفه وإرهابه يسعى إلى القمع فمن  
الطبيعى أن يتحرك من منطلق

اعتبر الإسلام تاريخياً أى أقرب إلى  
الفولكلور الذى انتهى زمانه ( ١١٩ )  
لاحظ الأوصاف الخطيرة ( ورفض  
مقولة المؤلف أن الإسلام السياسى يمكن  
أن يستوعب القيم الغربية مصرراً على  
أنه حالة ميئوس منها ثم وصف الشريعة  
بانها شفرة إلهية مقدسة تحدد حدود  
حركة الإنسان وأنكر على المؤلف المقابلة  
بينها وبين القانون العلمى مشيراً إلى  
تفوق القانون الطبيعى ( ! ! لاحظ كلمة  
« تفوق » التى لم ترد ) المتغير  
والمتحرك بينما الشريعة تعنى  
المقدس ومن ثم ( لاحظ تركيب الجملة  
التي تجعل العلاقة بين القول والحكم  
علاقة سبب ونتيجة وهى علاقة من  
صنع هويدى ) تعود بالاجتماع إلى  
الثيوقراطية من باب خلفى فى هذا  
الاستشهاد خلط هويدى الموضوعات  
ولخص القضايا تلفيحاً مخلاً أدمج  
فيها أوصافه وأحكامه موقفاً القارئ  
بهذا الخلط الماكر الخبيث إن كاتب  
المقدمة يناهض الإسلام ديناً وعقيده  
وهذا إرهاب لا يخفى . ولا يجب أن  
يخيف أحداً وأحكام لا تستحق عناء  
الرد والمناقشة فليس من قبيل الفطنة  
أن يناقش من لا يرى فى التاريخ  
إلا الفولكلور ومن يتحدث عن  
« الفولكلور » بهذا القدر من  
الاستخفاف .

أهم من ذلك كله أن الكاتب لا يناقش  
أيا من الأفكار التى اختلفت فيها مع

# قضية منعدمة ومصارحة واجبة

جوهرها عبث بالنصوص وتعطيل لها. وهو القائل في كتابات عديدة بفكرة «تاريخية» النص القرآني وهي فكرة تتعارض في منطلقها مع مقتضى الإيمان الديني وتحضرنى هنا بادرة صالحة أوردها الدكتور نظمي لوقي - الذي لم يكن أصولياً ولا إرهابياً فضلاً عن أنه لم يكن مسلماً - في بحث له حول «وحدة المعرفة» قدمه إلى المؤتمر الدولي الفلسفي الثالث الذي عقد سنة ١٩٨٠ - قال: «إن أقصى مناقشة للنص الديني هي التحري عن صحة وروده في الوحي، أو صحة قيامه على أساس هذا الوحي. ولا ينبغي أن ينصرف البحث أبداً إلى وضع هذا النص في ميزان العقل المشرع أو الحكم عليه وإلا كان هذا نكوصاً في الإيمان».

إضافة إلى ذلك فالدكتور الكاتب له مقال نشر في مجلة تصدرها وزارة الثقافة باسم «القاهرة» عدد ١٥ يناير الحالي قال فيه صراحة: إن حل مشكلات

لي فقط ملاحظتان على بلاغه:

● الأولى أنه اعتمد في سعيه لإثبات التهمة في حقى، ضمن ما اعتمد، على عبارة أوردها في سياق مقال وقلت عنه فيها أنه «بدا شديد الحساسية إزاء الإسلام ذاته، وشديد العداء للظاهرة الإسلامية». ووجدها دليلاً على تحول من التطرف إلى العنف (!؟)

والحق أنني اعتبرتها إشارة مهذبة، أبدت فيها رأيي في موقف الرجل ولم أشأ أن أفصل مقدراً أن آراءه الواردة في مقدمة الكتاب كافية في التدليل على ما قلت، دونما حاجة إلى تحليل لأليات أو التنقيب عن المعاني المستترة.

ولكن أما وقد أغضبته الإشارة فربما كنت مضطراً إلى التفصيل فيما أجملته رفقا وتدابراً. وإذ لا يهمني كثيراً عداؤه للظاهرة الإسلامية التي لم يقل أحد إنها هي الإسلام، ولكن «حساسيته» إزاء الإسلام ذاته هي التي تحتاج إلى رقة. فالرجل مشغول منذ سنوات بمسألة «تأويل النص القرآني» التي هي في

أجهد الدكتور نصر أبو زيد نفسه كثيراً ليثبت أنني انتمى إلى فصائل العنف والإرهاب، وذلك في البلاغ الذي قدمه ضدي إلى من يهمة الأمر ونشره له «الاهرام» يوم السبت الماضي (١٧/٢)، ووصف فيه ما أكتب بأنه محمل «بعنف مستتر» استطاع هو أن يكتشفه من دون الكفاية، من خلال رصده «لأليات الخطاب الذي يحرص على التخفى تحت قناع الاعتدال»، على حد تعبيره.

كان بلاغه ذاك رداً على نقد وجهته إلى تقديمه لكتاب «الإسلام السياسي» الذي ألفه فرانسوا بروجيا، وسبق أن عرضت له في هذا المكان، ضمن مقال نشر بتاريخ ٨ ديسمبر الماضي وليس عندي ما أريد به تهمة العنف والإرهاب، حيث اعتبرها دعوى في قضية منعدمة كما يقول أهل القانون. ومع ذلك أغبط الكاتب على الجهد الجهد الذي بذله من المقابلة بين المعاني والتعقيب وراء الألفاظ حتى توصل إلى اكتشافه المثير والدهش!

## □ □ □ معركة الوجه والقناع

عقيرته في التأويل وتحليل الخطاب. فقد أشرت إليه بأنه «استاذ بجامعة القاهرة وكان ذلك مجاملة مني لأنه استاذ مساعد في حقيقة الأمر ولكنه اعتبر الإشارة بمثابة سخريه منه وأرجع تلك السخريه إلى حساسية من جانبي باعتباري «أزهرياً» بينما هو منتسب إلى جامعة القاهرة. وتسأل عما إذا كان ذلك إحياء للطائفة القديمة. وللنثار القديم بين الأزهر وطه حسين. ثم قال محذراً: ليت ممثلي الخطاب الديني يكونون عن إشعال نار تلك الطائفة، لأنها أوشكت أن تحرق الأخضر واليابس! لقد بنى الباحث الهمام خير التأويل (١)، اتهامه لي بالطائفة على أساس أنني أزهري، ولفق التهمة مستعيناً بخلفيات التاريخ وصراعات المطرشين والمعمسين ولم يدرك أنه فضح موقفه في افتعال التهم وجبكها لسبب واحد بسيط هو أنني خريج كلية الحقوق ومن جامعة القاهرة التي يعمل بها ولم يكن لي شرف الدراسة أو التخرج من الأزهر!

لما قرأت هذا الكلام رشيت للرجل، وفهمت لماذا رفضت اللجنة العلمية ترقيته من استاذ مساعد إلى استاذ بعد تقييمها لأعماله ومنهجه. ■

(الأهرام ١٩٩٣/٢٦)



الواقع إذا ظل يعتمد على مرجعية النصوص الإسلامية يؤدي إلى تعقيد المشكلات، حتى مع التسليم بأن الخطاب يقدم حلولاً ناجعة (١) - لاحظ أن رفضه ليس لمرجعية النصوص الإسلامية ولكن لنص الدستور أيضاً ومن بين الحجج التي أوردها لإثبات مقولته: إن الشريعة لا تقبل الملاحدة تحت حمايتها ولا تمنعهم أي درجة من درجات المواطنة. إنه السيف أو الإسلام!! (ص ١١١).

وهذا الهاجس الأخير يشغل الرجل بدرجة ملحوظة لأنه رده في مقدمة كتاب «الإسلام السياسي» حين انتقد قول الباحث الفرنسي أن الإسلام يقبل بالتعددية نتساءل: ماذا عن موقف الملاحدة من هذه التعددية؟! (ص ١٤). هذه آراء صريحة أثبتتها الدكتور الكاتب، لم يلجأ فيها إلى الكشف عن المستور ولا إلى المعاني والكلمات.. فهل ظلمناه إذن عندما قلنا أنه «يدا شديداً الحساسية» إزاء الإسلام؟ - ولا يعد ذلك الوصف مفاسلياً في التخفيف والتلهيب، إذا ما قرين بالنصوص التي أوردها له باختصار شديد ومنها الكثير والكثير؟ - أرايم مدي العنف والإرهاب الذي تعاملت به معه؟

● الملاحظة الثانية أن الرجل أضاف في ختام بلاغه ضدّي تهمة جديدة غير العنف والإرهاب هي: الطائفية: - وبني اتهامه لي مستخدماً

# من العنف المستتر إلى العنف العلني

هويدى هو التلميح المُعْرَض بشأن جامعى لم يصدر به قرار ولم يتحول بعد إلى أن يكون شائناً عاماً. وهو تلميح أخطر ما فيه السعى إلى التأثير في القرار بسلطة الإعلام المخولة له، وبالصيغة الأسبوعية التي يستخدمها هنا استخداماً شخصياً. يعلم هويدى جيداً، كما تعلم المصادر التي زودته بالمعلومة، أن القرار النهائي كان وما زال هو قرار الجامعة. ويعلم جيداً، كما يعلم أولئك، أن التدخل في الأمر إعلامياً يشبه إلى حد كبير التدخل في شأن مازال معروضاً أمام القضاء.

لقد حاولت في تحليلي السابق أن أتجاوز قدر الإمكان كل التلميحات الشخصية في مقالته السابقة، لكن الأمر هنا يختلف، والذي لا يعلم هويدى، وأحب له أن يعلمه، أن تعفى في الرد - أو بالأحرى عدم الرد على هذا التلميح الشخصي - ليس من باب «الطمع» أو «الرغبة»، بل هو من باب احترام «المؤسسة» التي انتمى إليها، ولها الحق كاملاً في التداول في الأمر بعيداً عن أية مزایدات. وأخيراً أهمل في الأمر هويدى لوجه الله والحق: «ما هكذا يأسفد ثوباً للإبل»!

«ود لم ينشر»

يتصيد العبارات ويطلق الأحكام. ولك عبارة من العبارات التي تصيدها مقدمات وشروح وأدلة يجب أن تكون هي محور النقاش. إن إلقاء الأحكام على عوامتها بهذا الشكل هو «البلاغ» الحقيقي، لكن ليس لن يهيم الأمر من أهل الفكر والتدبير. إنه «بلاغ» يعلم هويدى جيداً طبيعة المخاطبين به. وقد قلت من قبل إن تلك أحكام لا يجوز أن تخيف أحداً، وهي لا تخيفني بالقطع، لذلك أن أتوقف طويلاً عند وصفه لتأويل النص القرآني - الذي يرأى شغلت به كثيراً - بأنها عملية في جوهرها «عيث بالنصوص وتعطيل لها» ولن أناقش التمارض الذي أقامه بين فكرة «تأويلية»، النص القرآني وبين «مقتضى الإيمان الديني»، فتلك الأحكام هي الشغل الشاغل للخطاب الذي تمثله هويدى. الخطاب الذي إما أن تتفق معه في أطروحاته أو تفرح «ملعوناً» من حظيرة الإيمان، وذلك دون مناقشة أو حوار.

كانت دعوتي للنقاش والحوار خروجاً من دائرة «القربص» و«الكمون» وراء الأكمات، لكن هويدى شاء أن يعتمد الأحكام القطعية الحاسمة، هذا شأنه، ومادام لم يقبل الحوار، فإنني أحترم هذا «الإعلان»، ويكفيني دليلاً على صحة تحليل الذي أملت من وراءه فتح الأبواب.

لكن ما لا أحترمه قطعاً في ملاحظات

**فا** في مقالتي التي نشرت بالأهرام بتاريخ ٢٤/٨/١٩٩٣ تحليلاً لمقالة الأستاذ هويدى المنشورة بتاريخ ٢٨/٨/١٩٩٢ تصدّدت عن «الإرهاب المستتر» من خلال تحليل آليات الخطاب. لكن الأستاذ هويدى في ملاحظاته على مقالتي تلك شاء أن يمارس إرهابه في «العلن»، أي أنه بعبارة أخرى أثبت صحة ما حاولت إثباته بالجهد الجهد الذي بذلته على حد قوله «في المقابلة بين المعاني والتلقيب وراء الألفاظ».

وبدلاً من أن يشغل الأستاذ هويدى نفسه بمناقشة تحليلاتي في الموضوع محور الخلاف - مقدمة ترجمة كتاب فرانسوا بورجا - راح يتلمس أدلة جديدة يثبت بها «العداء للإسلام» وذلك بنفس طريقة «لا تقربوا الصلاة»، بمعنى هذا أن «الاتهام» هو الأصل، وكل مهمة هويدى هي البعث عن الأدلة والبراهين. وإن لم يكن هذا هو خطاب «العنف» والإرهاب، فلا أدري ماذا يكون؟ ولا أدري من جهة أخرى أهو التسهؤ والنسيان الذي جعل هويدى يشير إلى أن مقالتي نُشرت يوم السبت ٢٢/٧، أنه يعمد إلى تضليل القارئ الذي يود العودة إلى المقالة ذاتها ليقارن بين تحليلي ورده.

في الملاحظات التي أبداها لم يستجب الرجل لدعوتي استجابة حقيقية، فراح



السلف أو التراث ، وتحويل النصوص التراثية الثانوية إلى نصوص أولية لها من القداسة ما للنصوص الأصلية . والصمم الفكرى والقطعى وإهدار البعد التاريخى وتجاهله . وينتقل الباحث بعد ذلك إلى الحديث عن المنطلقات الفكرية للخطاب الدينى وأهمها اثنان رئيسيان : أولهما مبدأ الحاكمية الذى قام عليه فكر أبى الأعلى المودودى وسيد قطب ، وهو يعنى تحكيم النص أو عبارة لصح تحكيم فهم خاص لفئة معينة للنص على حساب العقل ، مما ينتهى بالخطاب الدينى إلى التعارض مع الإسلام حين يتعارض مع أهم أساسياته : « العقل » وإلى مد مفهوم « الجاهلية » فى هذا الخطاب لكى يشمل كل اتجاهات التفكير العقلى فى الثقافة الإسلامية . وإلى رفض الخلاف والتعددية قديماً وحديثاً ويترتب على طرح مفهوم الحاكمية على هذا النحو إهدار دور العقل ومصادرة الفكر على المستوى العلمى والثقافى وتكريس لشد الأنظمة الاجتماعية والسياسية رجعية وتخلفاً . وحينئذ تحول الحاكمية إلى غطاء إيديولوجى للنظم السياسية الدكتاتورية الرجعية وإلى تصريح النقاش والمساكمة بحيث تصبغ ثقة الإنسان فى نفسه وفى قدراته ، فيركن إلى التواكل والسلبية . والمنطلق الفكرى الثانى هو « النص » ، ويبدأ الباحث بتجديد مصطلح النص عند

القدماء وتطور مفهومه حتى عصرنا الحاضر ، ويبين أن الخطاب الدينى حينما يرفع فى وجه العقل والاجتهاد مبدأ « لا اجتهد فيما فيه نص » إنما يقوم بعملية خداع إيديولوجى ، لأن ما كان يعنيه القدماء بالنص هو الواضح القاطع الذى لا يحتمل إلا معنى واحداً ، والنص بهذا المفهوم فى القرآن الكريم نادر . وإما سائر الآيات فهى تحتل التأويل والاجتهاد . وإما فى الحديث النبوى فهو أندر ، لأن معظم الأحاديث النبوية نقت بمعانيه . لا بالفاظها ، بالإضافة إلى ما دخل الأحاديث من التزييف والانتحال .

والفصل الثانى يتناول موضوع التراث بين التأويل والتكوين ، وهو دراسة نقدية لمشروع ما يسمى باليسار الإسلامى للإصلاح الدينى . والممثل الوحيد لهذا اليسار الإسلامى فى نظر الباحث هو الدكتور حسن حنفى . والخطاب الدينى الذى يحمل تصووره

للتراث هو المضمّن فى كتبه « الدين والثورة فى مصر » و« من العقيدة إلى الثورة » و« التراث والتجديد » وغير ذلك من كتاباته والمرشح يمزج فى هذا الفصل بين عرض آراء الدكتور حنفى ونقدها وذلك بعد تقديم يوضح فيه الفرق بين مفهومى التأويل والتوليد . ويعنى بالتوليد القراءة المفروضة للنصوص على نحو تختفى فيه التوجهات الأيديولوجية تحت شعار الموضوعية العلمية والحياد المعرفى . ويستعرض بعد ذلك عناصر الخطاب الدينى لدى هذا اليسار الإسلامى الذى لم يظهر باعتباره اتجاهاً فكرياً إلا فى أوائل الثمانينيات ، وهى فى مجملها تمثل لوباً من التوفيقية بين السلفية الدينية والاتجاه العلمانى . ولكن هذه التوفيقية هى التى توقع اليسار الإسلامى فى نظر المرشح فى كثير من المتناقضات ، منها إهدار الدلالة التاريخية فى قراءته للنص التراثى والنظرة إلى التراث على أنه « بناء شعورى » مع رفض منهج التحليل التاريخى . وبهذا يصبح ما طمح إليه اليسار الإسلامى من إعادة بناء التراث مجرد عملية إعادة طلاء ، وذلك بوضع لافتات جديدة للموضوعات الخمسة التى يتضمنها علم الكلام الإسلامى بحسب التصور الأشعرى ، بحيث تتجاوز المصطلحات القديمة والمفاهيم العصرية فى علاقة لا تتجاوز المشابهة ، والانتحياز فى كثير من الأحيان إلى الآراء



الأشعرية المتسمة بالجمود على حساب الآراء الاعتزالية التي تمثل في نظر الموضح سلطة العقل، ومناهضة الاستبداد والدعوة إلى العدل . والسبب في ذلك على حد قوله هو « فصل الأفكار الجزئية عن سياق منظومتها الفكرية » . ولهذا فهو ينتهي إلى أن مشروع اليسار الإسلامي في الإصلاح « كان أقرب إلى الإخفاق منه إلى النجاح » .

والفصل الثالث يتناول « قراءة النصوص الدينية » في دراسة استكشافية لأنماط الدلالة وهو يبدأ بالترقية بين « الدين » و « الفكر الديني » الذي لا يكتسب من الدين قداسه ولا إطلاقاً ، بل هو الاجتهادات البشرية لفهم النصوص الدينية وتأويلها ، فهو بذلك ليس بمعزل عن القوانين العامة التي تحكم حركة الفكر البشري عموماً . ومن هنا يشرع في نقد عدد من الأحكام التي تصدرها بعض المؤسسات أو الجهات من منطلق خطاب ديني يفرض تفسيره للنصوص متحرفاً بها عن سياقاتها التاريخية ومضغياً عليها لباساً ميتافيزيقياً سردياً . هذا مع أن النصوص الدينية لا تتفك عن النظام اللغوي العام للثقافة التي تنتمي إليها ، وهي مرتبطة بأوقعها اللغوي والثقافي ، فالتص القرآن مثلاً نص لغوي لا تمنع طبيعته الإلهية أن يدرس ويحلل بمنهج

بشرى ، وإلا تحول إلى نص مستغلق . على فهم الإنسان المادى مقصد الوجه وغايته . وهو في هذا يتفق مع رأى المعتزلة في مسألة خلق القرآن وفي تأويلهم المجازي للآيات الموحية بالتجسيم مثل آيات العرش والكرسى وأمثالها ، ففي هذا التأويل المجازي نفى للصورة الأسطورية وتأسيس لفاهيم عقلية تسعى لوقف إنساني أفضل ، على عكس التأويلات الحرفية التي تكشف عن توجهات إيديولوجية تعادى التقدم الحضارى . وهو يشرى على ذلك أمثلة عديدة منها تأويلهم لهو الحديث في آية سورة لقمان « ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله » على أنه الغناء واستنتاجهم من ذلك أن الإسلام يحرّم الغناء ، متجاهلين سياق الآية وسبب نزولها . وبعد ضرب أمثلة أخرى ينيى الباحث إلى تجاهل الخطاب الدينى المعاصر المرتبط بالسلطة والمدافع عن إيديولوجيتها للحكمة أو المغزى الكامن في نصوص القرآن الكريم الخاصة بالأحكام الساعية دائماً إلى تحكيم العقل والرقى بالمجتمع الإنسانى .

\*\*\*

الباحث في نقده للخطاب الدينى المعاصر يفرق بين « الدين » و « الفكر الدينى » الذى لا يكتسب من الدين قداسه ولا إطلاقه ، بل هو الاجتهادات البشرية لفهم النصوص

الدينية وتأويلها . فذلك علينا ألا نفهم من مناقشته لآراء الفقهاء القدماء وللكتاب الدينين المحدثين ومحاكمة فكر أولئك وهؤلاء على أنه تعرض للدين ، وإنما هو ضرب من الاجتهاد الذى يؤجر صاحبه أجراً إذا أخطأ ويضاعف له إذا أصاب .

وهى دراسة تقوم على تأمل فاحص واسع للتراث ومناقشة للاتجاهات الحديثة في توجيه الخطاب الدينى على أساس من « الاعتراف بالدين بصفته جوهرية في أى مشروع للنهضة » ، ولكن بعد فهم سليم للدين وتأويله علمياً ينفى عن الفكر الدينى ما علق به من خرافات وأستقواء لما يتضمنه من عقلانية ينيى أن تكون قوة دافع نحو التقدم والعدل والحريّة .

من هذا المنطلق يمكن أن نصف بالاجتهاد هذا البحث الذى قام صاحبه فيه بنقد الخطاب الدينى الذى استخدمه الفقهاء القدماء في الماضى والمتحدثون باسم الدين في الحاضر سواء أكانوا ينتمون إلى فئتين أو إلى اليسار . والبحث يتسم بالحدة في أسلوب العرض ، وهى حدة اقتضاها ما يراه الباحث من أن الخطاب الدينى المعاصر هو المسئول إلى حد بعيد عن حالة التخلف التى يعيتها العالم الإسلامى منذ أن توقف الاجتهاد وشاع التمسك بالتقليد .

ولا تمنع طرافة هذه الدراسة

وجدتها من أن تخالف صاحبها في بعض المعطيات التي يقدمها ، مثل نظرتي إلى الفكر الاعتزالي على أنه الذي كان يمثل حرية الفكر والديمقراطية والعدل فمن المعروف أن المعتزلة منذ أن ارتبطوا بالسلطة السياسية العباسية حاولوا أن يفرضوا آراءهم بالقوة وعملوا على التثكيل بمخالفهم في الرأي على نحو بعيد عن مبادئ حرية الفكر والديمقراطية . مما أفقدهم مصداقيتهم ، هذا وإن كنا نعترف بأن منهجهم العقلاني ومنهج من واصل مسيرتهم من فلاسفة المسلمين كان كفيلاً بأن يؤدي إلى منجزات حضارية أكبر وأكثر فاعلية لو قدرنا تلك المسيرة أن تستمر .

ومع ذلك فإن الدراسة في مجملها تدل على فكر تقدمي مستنير يستند إلى قراءة التراث قراءة واعية مستوعبة يربط فيها بين الماضي والحاضر ، ويجهتد في أن يستخلص من تراثنا ما يعين على تحدد الفكر بحيث يصبح عاملاً على تقدم الأمة ومواكبة الرقي الحضاري .

٢ - « الإمام الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية » كتاب في ١١١ صفحة من القطع المتوسط ، نشر دار سينا ، القاهرة ١٩٩٢  
يتألف هذا الكتاب من مقدمة وأربعة فصول . وفي المقدمة يشير الكاتب إلى أن الشافعي ( المتوفى سنة ٢٠٤ )

والأشعري ( ت . ٢٢٠ ) والغزالي ( ت ٥٠٥ ) يمثلون في تاريخ الثقافة الإسلامية اتجاه « الوسطية » : الأول في مجال التشريع ، والثاني في مجال العقيدة والثالث في مجال الفكر والفلسفة .

وأما فصول الكتاب الأربعة فهي موزعة على الأصول التي ارتكز عليها فقه الشافعي ، وهي الكتاب والسنة والإجماع والقياس أو الاجتهاد . وفي الفصل الأول يشر مسألة « تاصيل العروة » في فكر الشافعي المتمثل في « رسالته » ، إذ ينقل عنه نفيه لأن يكون في القرآن لفاظ غير عربية وقوله إن اللسان العربي أوسع الألسنة اتساعاً وأكثرها الفاظاً بحيث يصبح تفسير القرآن مهمة عسيرة إلا أن أحاط بالغة العربية إحاطة كاملة ، وهو أمر يكاد يكون مستحيلاً . ولما كانت اللغة التي ثبتت بها القراءة هي لغة قريش فإن الباحث يستنتج من ذلك

انحياز الشافعي « الإيديولوجي » للعروبة والقرشية بصفة خاصة ، ويرى أن العروبة والقرشية في فكر الشافعي قد توحدتا بالمنحى الفكري المحافظ الذي يرفض العقلانية وينفر من التفكير المنطقي الاعتزالي . وينتقل من ذلك إلى تحليل تصور الشافعي للكيفية التي يمكن بها استخراج الدلالة من النص القرآني . وينقل تقرير الشافعي لمبدأ على درجة عالية من الخطورة هو أن الكتاب ( القرآن الكريم ) يتضمن حلولاً لكل المشكلات أو النوازل التي وقعت أو التي يمكن أن يقع في الحاضر والمستقبل وإن هذا المبدأ الذي ما زال يتروّد في الخطاب الديني حتى اليوم هو الذي حول العقل العربي إلى عقل تابع يقتصر دوره على تأويل النص واشتقاق الدلالات منه . ويعد الباحث ذلك « تأسيساً عقلانياً يبدو كأنه يؤسس بالعقل إلغاء العقل » ( ص ٢٢ ) .

والفصل الثاني مفرد للسنة ، ويرى الباحث أن السنة تتعلق بالكتاب من ثلاثة أوجه : الأول التشبّه الدلالي ، والثاني علاقة التفسير والبيان ، والثالث أفرادها بالتدريج بوصفها نصاً مستقلاً ، إذ اعتبر الشافعي السنة « وحياً » من نمط مغاير لوحى الكتاب ، والباحث يرى في ذلك تجاهلاً لبشرية الرسول ( عليه الصلاة والسلام ) التي عبر عنها بقوله « أنتم أعلم بشئون دينكم » . وبذلك انتهى الشافعي إلى الانتماء إلى مدرسة أهل



أبعاداً فلسفية أخلاقية كتبت لها  
الهيئة على مجمل الخطاب الديني  
حتى اليوم (ص ١١٠) .

\*\*\*

هذه الدراسة قائمة على قراءة  
فاحصة لرسالة الإمام الشافعى ولذهبه  
الفقهى في سياق تطور الفكر الدينى  
بشكل عام وعلاقات مذهبه بالمذاهب  
الأخرى التى استقرت في أواخر القرن  
الثانى وأوائل الثالث ، وفى الدراسة  
جهد كبير ومحاولة لاستخلاص نتائج  
جديدة لا يلف فيها الباحث مكتوف  
الذراعين أمام ما أحاط بالتراث القديم  
من هالات القداسة مما جعل الباحثين  
المحدثين يحجمون عن إعادة النظر فيه  
مع أن أسلافنا كانوا لا يتهيبون فحصه  
ونقده وتلقيه ، وهذا من إيجابيات  
الدراسة التى بين أيدينا يستحق  
صاحبها التقدير مهما كان اختلافنا مع  
النتائج التى توصل إليها .

ونحن بالفعل نختلف معه في تلك  
النتائج ومن أولها ما يبيد به بحثه من  
مسألة انحياز الشافعى الإيديولوجى  
إلى العروية والقرشية بصفة خاصة  
وانعكاس ذلك على آرائه الفقهية ، وهو  
في ذلك يقارن بين بعض آراء الشافعى  
وآراء أبى حنيفة الذى يوحى كلامه عنه  
بأن تحرره الفكرى وتعامله مع الموالى  
إنما يرجعان إلى انتمائه لأصل فارسى  
(ص ١٨) . وهذا في نظرنا استقراء  
ناقص لم يستند فيه المرشح إلى مقارنة

الدينية ، هى مصدر اليقين ومرجعيته  
الاصولية .

والفصل الرابع والأخير مفرد  
للقياس أو الاجتهاد ويرى الباحث أن  
حدود القياس عند الشافعى تقف عند  
حدود الاستدلال على عين ثابتة موجودة  
بالدلائل الظاهرة . وقد أدى به ذلك إلى  
تضييق دائرة القياس إذ جعلته  
محصوراً في اكتشاف ما هو موجود في  
دائرة النصوص بالفعل من الأحكام ،  
وكل اجتهاد خارج عن هذه الدائرة  
ودلائها العرفية يعد استسقاءً ، وهو  
ما ينكره الشافعى ويدهه قولاً  
« بالمتشهى » . وهذا الحكم من جانب  
يكشف عن طبيعة الحركة التى خاضها  
الشافعى ضد أهل الرأى تكريساً  
لسلطة النصوص ، وتكريساً في الوقت  
نفسه لسلطة النظام السيسى المسيطر  
والمهيمن (ص ١٠٠ ، ١٠٣) .  
وينتهى الباحث إلى أن الشافعى حرص  
على منح الشمولية للنصوص الدينية  
بعد أن وسع مجالها فحول النص  
الثانوى الشارح إلى أصل ، ووسع  
مفهوم السنة بأن الحق به الإجماع  
والعادات وربط الاجتهاد أو القياس  
بالنصوص رباطاً محكمًا بحيث كانت  
مواقف الشافعى الاجتهادية تقع في  
دائرة المحافظة على المستقر والثابت  
وتكريس الماضى بإضفاء طابع دينى  
أزلى عليه . وهذا هو السياق الذى  
ضاعه الأشعرى من بعد في نسق  
متكامل . ثم جاء الغزالى فاضفى عليه

الحديث وبكل القياس أو الاجتهاد  
بقيد أدت به إلى أن يكون مجرد  
استناد غير مباشر إلى النصوص  
(ص ٥٠) ويقارن الباحث بين منهج  
الشافعى ومنهج أبى حنيفة حول  
انفراد السنة بالتشريع فىرى أن  
الحنفية ( أهل الرأى ) كثيراً ما عدلوا  
عن استحياء النصوص وسيرة السلف  
إلى « الاستحسان » على حين اتخذ  
الشافعى في الظاهر موقفاً وسطياً  
توفيقياً بين الاعتماد على السنة  
والقياس ولكنه كان في الحقيقة منحازاً  
انحيازاً كاملاً إلى أهل الحديث . وهو  
يرى في الخلاف بين أهل الرأى وأهل  
الحديث صراعاً إيديولوجياً بين من  
يدافعون عن « حاكمية » النصوص  
وشموليتها لكل مجالات النشاط  
البشرى ويضرب أمثلة على تسكك  
الشافعى بالنصوص حتى ولو كانت  
ظنية مثل أحاديث الأحاد والمراسيل ،  
وذلك على حساب الرأى والاجتهاد .

والفصل الثالث مفرد لمبدأ الإجماع  
ويبدأ الباحث عرضه بقوله إن مفهوم  
الإجماع عند الشافعى على درجة عالية  
من الانقباس ، وذلك بسبب اتساع  
مفهوم السنة عنده اتساعاً يكاد يشمل  
إجماع جيل الصحابة ويستبعد كل  
ما يمكن أن يخالف سنة من سنن  
النبي ، وهكذا يندرج الإجماع في  
مفهوم « السنة » ويضيق مفهوم  
الاجتهاد ، وتصبح « النصوص

شاملة بين مذهبي الإمامين ، أما قول الشافعي بحصر الخلافة في قريش فالكاتب نفسه يعترف بأن هذا الرأي لم يتفرد به الشافعي ، بل تلقف فيه مع جمهور أهل السنة ( ص ١٥ ) ، وهذا ينفي عن الشافعي تهمة ذلك « الانحياز الإيديولوجي » . ومن ناحية أخرى فإننا نجد أبا حنيفة مع كونه من الموال يتخذ موقفاً في مسألة الكفاءة في الزواج مناقضاً لما نسب إليه المرشح إليه من تعاطف مع غير العرب من المسلمين ، ذلك أن أبا حنيفة يمنع زواج القرشية إلا من قرشي والعربية إلا من عربي على حين يجيز مالك زواج العربية من مول ( انظر بداية المجتهد ونهاية المقتصد لابن رشد ٢ / ٢٠ ) . وهذا يدل على أن هؤلاء الأئمة من أصحاب المذاهب لم يضعوا قواعد فقههم من منطلق « انحيازات إيديولوجية » أو مواقف مسبقة ، وإنما كانوا يجتهدون كل برأيه فيختلفون ما وسعهم الاختلاف . ويقول المرشح إن الشافعي كان الفقيه الوحيد الذي تعاون مع السلطة السياسية مختاراً راضياً ( ص ١٦ ) بغير أن يقدم دليلاً على ذلك ، فمن المعروف أن الذين تعاونوا مع السلطة السياسية أيام الإمام الشافعي كانوا هم الحنفية ومنهم كان القضاة على عهد الرشيد والمأمون والمعتمد . ويعود المرشح فيقول إن الشافعي هو أكثر الفقهاء مهاجمة لأصحاب الكلام أي المعتزلة ( ص ١٧ ) ولنذكر أن

المعتزلة كانت لهم الهيمنة على الفكر في عصر الشافعي وهم الذين امتحنوا الناس في محنة خلق القرآن ويطشوا بمن خالف آراءهم من أهل السنة . ويقول المرشح إن الشافعي كيل القياس إذ جعله مجرد استناد إلى النصوص ( ص ٥٠ ) ، وعلينا أن نذكر أن القياس هو استنباط حكم على ما لم يرد فيه نص استناداً إلى حكم معلوم فيه نص ، وهذا المبدأ لم يضعه الشافعي بل قال به جمهور الفقهاء الذين اتخذوا من القياس أصلاً تابعاً للكتاب والسنة ، وكل ما هناك هو أن الشافعي توسع في استخلاص القياس من النصوص ، وهو ما يحمده إذ كان أكثر استقراء للنصوص من غيره وأعق استنباطاً للأحكام ، بل نحن نعرف في تاريخ الفقه من أنكر القياس جملة ، وهم الظاهرية أصحاب داوود بن علي ، وكان أبرزهم ابن حزم القرطبي ، وكان هؤلاء ينادون باستخراج الأحكام



من الكتاب والسنة فقط ، وعرفوا بفضل هذه القراءة الواعية لمصدري التشريع الأساسيين كيف يقدمون استنباطات على جانب كبير من القيمة والأصالة . فالحق أن ما قام به الشافعي من قراءة النصوص الأساسية أي الكتاب والسنة على هذا النحو من التعمق لاستخراج أقصى ما يمكن أن تعطيه من أحكام إنما هو استبلاغ في الاجتهاد ، وهو أمر جدير بكل ثناء . وإذا كان الفقهاء المتأخرون قد عجزوا عن أن يصنعوا صنيع الشافعي فأصابهم الجمود وشل التقليد تفكيرهم فليس هذا ذنب الشافعي بل تقع التبعة فيه على هؤلاء الفقهاء أنفسهم . كما أنه لا ينبغي أن ينسب إلى رؤية الشافعي للعالم مسئولية تكريس الجمود الفكري وتكريس سلطة النظام السياسي المسيطر والمهيمن ( ص ١٠٣ ) فقد كان الشافعي يتجنب الاتصال بالخلفاء ورجال الدولة وانتشر مذهبه بعيداً عن دائرة السلطة على حين أن مذهب الدولة الرسمي في أيامه كان هو المذهب الحنفي بالذات . والطريف أن العصور المتأخرة التي ينسب إليها جمود الفكر الفقهى كانت هي التي ساد فيها مذهب أبي حنيفة أعني بذلك الخلافة العثمانية التي اتخذت من مذهب إمام أهل الكوفة مذهباً رسمياً لدولتهم . وعلى الرغم مما بدا لنا في هذه

الدراسة من مأخذ فإننا نقدر للباحث اجتهاده وكل مجتهد نصيب كما كان القدماء يقولون .

٣ - « إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني » ، بحث في ٥٢ صفحة من القطع الكبير مرقوم على الآلة الكاتبة ومقبول للنشر .

ياخذ المشرح في هذا البحث على الخطاب المعاصر انه في تأويله للنصوص الدينية - القرآن الكريم والحديث النبوي - يتجاهل مستويات السياق ، ولا يدخل في اعتباره قوانين تشكل النصوص اللغوية . والبحث ينظم ثلاثة اقسام : الاول يهتم ببيان اوجه التماثل بين النصوص الدينية وغير الدينية من حيث قوانين التكوين والبناء وإنتاج الدلالة . وهو يرى أن المصدر الإلهي القرآني مثلاً لا يلغى حقيقة كونه لغوياً مرتبطاً بما أحاط بتأويله من عوامل الزمان والمكان التاريخي والاجتماعي ، وهذا نفسه هو مفهوم هيد القاهر الجرجاني للقرآن الكريم ، إذا اعتبره نصاً لغوياً أو كلاماً يتم إنتاجه وفقاً للقوانين العامة المنتجة للكلام . وينتقل الباحث إلى مستويات السياق التي تتنوع تنوعاً هائلاً ولا سيما إذا كان النص الدروس نصاً أدبياً تصبح معه هذه المستويات على درجة عالية من التعقيد والإشكال .

وبعد أن يهمل الباحث أنواع السياقات المختلفة الثقافية والاجتماعية

والخارجية والداخلية واللغوية ينتقل في الجزء الثاني من البحث إلى الخطاب الديني وتأويلاته للنصوص الدينية ، فيبدأ بتقرير أن هذا الخطاب يغفل مستوى أو أكثر من مستويات السياق ، وفي كثير من الأحيان يغفل كل المستويات لحساب اعتبار النص القرآني مفارقاً للنصوص الإنسانية من كل وجه . ومن هذا المنطلق يصيب هذا النص صالماً لإنتاج شتى الإيديولوجيات المتعارضة ، فيكون مع المد القومي في مرحلة الستينيات ناطقاً بقيم الاشتراكية والحرية والمساواة مجدداً لقيمة العمل ، ثم يعود في بداية السبعينيات مع سيطرة الوجودية ناطقاً بقيم الحرية المطلقة للنشاط الاقتصادي يكتشف خطأ القوانين والتشريعات السابقة بل ومخالفاتها للشرعية الإسلامية . والإسلام الذي كان يدعو للجهد في مرحلة احتدام الصراع العسكري مع العدو الصهيوني يتحول مع توجه السلطة السياسية إلى مصالحة هذا العدو إلى دين السلام . ولا يختلف الخطاب الديني المعارض في مسلكه التأويلي عن مسلك الخطاب المناوئ للسلطة .

وهكذا يتحول النص الديني إلى أداة تستخدمها الإيديولوجيات المختلفة على تناقضها ، مخفية وجوها وراء قناع الدين . ويضرب الباحث مثلاً على القراءة الإيديولوجية المفضضة للقرآن

الكريم بمؤلف لمحمد شحرور بعنوان « القرآن والكتاب » زعم فيه أنه قراءة عصرية للنص القرآني يريد فيها أن يوفق بين الإلهي المطلق والبشري النسبي وذلك بالتفرقة بين النبوة والرسالة ، فالنبوة أثرية خالدة والرسالة انقطعت بخاتم الرسل محمد ( عليه السلام ) ويمضي الكاتب في وضع فوارق بين الفاظ القرآن والكتاب والذكر وبين المحكم والمتشابه والتفصيل وبين الإنزال والتنزيل إلى غير ذلك من تأويلات يتم إهدار السياقات المضطّة للنص القرآني .

ثم يضرب الباحث مثلاً آخر لهذا الصنيع بما انساق إليه أصحاب ما يسمى بالتأويل العلمي للقرآن وهو عمل تقتصر فيه مهمة العقل الإسلامي على البحث عن نظائر للمعرفة العلمية التي ينتجها العقل الغربي دون أن يكون لنا أي مساهمة في إنتاجها ، بل نميشق قانعين بالتبعية لها ، هذا فضلاً عما فيه من إهدار للسياق المعرفي لأي القرآن الكريم وإهدار مستويات أخرى للسياق .

ويعالج الباحث بعد ذلك قضية أخرى من قضايا الخطاب الديني وهي قضية « الحاكمية » التي يستخدم فيها الخطاب الديني المعاصر تأويلاً مرتبطاً بالسياسة ، مع أن الآيات التي يدّعيها هذا اللفظ - ومن لم يحكم بما أنزل الله .. - إنما نزلت في مناسبة معينة

وبدلالة خاصة هي الفصل بين المتنازعين ، وهنا نرى الخطاب الدينى يهدر السياق اللغوى ويتجاهل سبب النزول ويؤول الحكم فى الآيات على أنه الحكم السياسى بالمعنى المعاصر ، وذلك بهدف السيطرة على عقل الأمة وثقافتها بل وعلى حياتها كلها . ويعود الباحث لضرب مثل آخر من كتاب « الكتاب والقرآن » يقترح فيه المؤلف تأويل جديد لبعض التشريعات القرآنية الخاصة بالسيراث على أساس « رياضى » ، فيهدر السياق اللغوى فى تأويله ويحكم فى الآيات فهمه الخاص .

والجزء الثالث من البحث يتناول الآثار الفكرية والاجتماعية المترتبة على تجاهل الخطاب الدينى لمستويات السياق فى تأويل النصوص الدينية ، وأخطر هذه الآثار هو الاحتياج الدائم إلى البحث عن مشروعية أى تصرف شخصى أو اجتماعى ، اقتصادى أو سياسى ، فكرى أو فنى من خلال استنتاج النصوص الدينية . ويضرب الباحث مثلاً على ذلك من حرب الخليج ، حيث استند كل من طرفى النزاع إلى النصوص الدينية لكى يستمد منها مشروعية موقفه : العراق بصفته « مضطهداً بالجهاد ضد المستعمر الكافر » ، والكويت ومعها حلفاؤها من الدول العربية والإسلامية باعتبارهم « أعرافاً لحليف من أهل الكتاب » . وذلك من شأنه أن يحول كل

معاركنا وصراعاتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلى معارك دينية نخوضها على أرض تأويل النصوص . فتبقى كل مشكلاتنا مطلقة وواقعا راكداً ، لأن النصوص تنطق بالدلالة وتقضيها فى أن واحد . وأما القراءات « المعاصرة » للنصوص الدينية فإنها لا تعمل إلا على تعميق الأزمة لأنها تصدر إنجازات العقل البشرى فى كل مجالات المعرفة ، وترسخ نعت التفكير الفيبى حيث ترفع شعار العلمية ، وتجعل من رجل الدين خبيراً شاملاً فى كل فروع المعرفة . كما أن من شأن مثل هذه القراءة التى ترفع شعار « الإسلام » أن تعمق الانتماء العقيدى لدى الاقليات ، وهى فى النهاية سند للنظم الشمولية المستبدة التى تسود العالم العربى الإسلامى اليوم . بل هناك ما هو أخطر من ذلك ، وهو أنه فى ظل هذه التأويلات التى يقدمها الخطاب الدينى اليوم يُصدر كل تقدم

علمى ويُقضى على كل إمكانيات الإبداع العقلى والعلمى ، إذ إنها تعلم الأجيال القادمة استهلاك المعرفة لا إنتاجها . ولما كان العالم الغربى هو الذى يقوم بإنتاج المعرفة فمعنى ذلك أن الخطاب الدينى ينتهى إلى تكريس التبعية السياسية والاجتماعية والنكرية للغرب الرأسمالى الذى يملك إلى جانب المعرفة حق اتخاذ القرارات المرتبطة بمصير العالم العربى والإسلامى .

★

التحليل الذى تقوم به هذه الدراسة للخطاب الدينى وتأويلاته يقوم على دراسة عميقة قل أن نجد لها نظيراً فى دراساتها اللغوية الحاضرة ومنطلق الباحث فيه دراسة مستويات السياق وتامل القوانين التى تحكم تشكل النصوص اللغوية من حيث التكوين والبناء وإنتاج الدلالة ، وينبغى ألا يهولنا فيه ما يذكره الباحث من تماثل النصوص الدينية وغير الدينية ، فهو ليس بدعاً فى هذا الاعتبار وإنما يجرى فيه على ما جرى عليه الأسلاف من علمائنا حينما بحثوا قضية « إعجاز القرآن » فقد نظروا إليه مع وعيهم بكونه تنزيلاً من الله تعالى على أنه كلام يدرس كما يدرس الكلام البشرى يطبقون عليه ما يطبقونه على كلام البشر من قوانين . والدراسة بعد ذلك تربط بين الماضى والحاضر وتحاول أن تزيل كثيراً من الاوهام المعلقة بكثير من



التأويلات المعاصرة التي تتحدث باسم الإسلام وهي في الحقيقة تلحق أكبر الضرر بواقعنا المعاصر من النواحي السياسية والاجتماعية والفكرية فضلاً عن كونها تسمي للقرآن نفسه من حيث اعتقد أصحابها أنهم يخدمون قضية الإسلام .

٤ - The Perfect Man, A Textual Analysis  
الإنسان الكامل في القرن ، فصل من مقال منشور بالإنجليزية في مجلة يابانية ، في سنة ١٩٨٨ ، ٢٢ صفحة من القطع الكبير ، مع ملخص باللغة العربية .

في هذه الدراسة يحاول الباحث أن يتلمس في القرآن الكريم بذور المفهوم الصوري للإنسان الكامل في فكر محيي الدين بن عربي ، وكان المستشرقون قد درجوا على أن يجعلوا هذا المفهوم غريباً على الثقافة العربية الإسلامية ، فربوه إلى مصادر أجنبية يهودية أو مسيحية أو أفلاطونية حديثة ، وربما كان ما سيبينين هو الوحيد الذي رأى في القرآن المصدر الأول لمبادئ الفكر الصوري . وقد بدأ الباحث منطلقاً من هذا المنهج بالتحليل النصي للآيات القرآنية المتعلقة بخلق آدم ، فكشف في تحليله عن تنبه المفسرين القدماء إلى أن خلق جسد آدم قد تضمن العناصر الأربعة المكونة للعالم الطبيعي : الماء والهواء والتراب النار كما نص على ذلك الطبري في تفسيره ( ٢٣ / ٤٢ ) .

والفرق بين خلق العالم وخلق آدم في رأي ابن عربي هو أن الله تعالى خلق آدم بيديه ( كما ورد في الآية ٧٥ من سورة ص ) بينما خلق سواه بالأمر الإلهي « كن » ، هذا إلى جانب خصيصية تميز بها آدم ، وهي النفحة الإلهية التي منحتها الحياة . وبهذا اجتمعت في شخص آدم الحقائق الطبيعية والإلهية ، وهذا هو ما أهله لخلافة الله تعالى في الأرض ، ثم زاده فضيلة بأن علمه الأسماء كلها التي كانت تجهلها الملائكة . فكان خلق الله آدم بيديه هو الذي مكّنه من حفظ العلم بوجوده الطبيعي وحفظ الأسماء الإلهية بوجوده الروحي . ويمضي ابن عربي في طرح نظريته مقارناً بين آدم والملائكة ، فهو يرى أن تميزه تمثل في الجمع بين معرفة العالم ( الخلق ) ومعرفة الله ( الحق ) على حين أن الملائكة لم تعرف إلا جانباً من الحقيقة المطلقة هو جانب الحق . ثم يناقش مسألة « الإنسان والشر » ، فيقدم تفسيراً لعصيان إبليس السجود لآدم ، فيرى أن هذه المعصية الظاهرة إنما هي طاعة في الباطن ، إذ أنها هي التي أدت إلى نزول آدم إلى الأرض لممارس فيها خلافة . وكان إهمال الله لإبليس إطلاقاً لقوة الشر حتى تمارس في فاعليتها في حسم اختيارات الإنسان : هل يختار جانبه المادى الطبيعي أم يظل محتفظاً بكماله الأصلي . كذلك يقدم ابن عربي تفسيراً للصراع بين

الخير والشر ممثلاً في قتل أحد . ولدى آدم لأخيه ، وهو في نظره بداية اغتراب الإنسان عن ذاته ، وهو التمرق الحقيقي الذي يهدد الكمال الإنساني كما صاغه صوفية الإسلام . وفي خاتمة الدراسة يحاول الباحث أن ينقل مفهوم الإنسان من دلالاته الصوفية إلى الدلالة الاجتماعية الإنسانية أي إلى الوصول إلى الكمال الإنساني بتحرره من الضرورة الطبيعية ومن القهر الاجتماعي حتى يصير حراً بمعنى الكلمة .

★

في هذه الدراسة حاول الباحث أن يفحص في فكر الصوري الكبير ابن عربي ليستخلص منه نظريته حول الإنسان الكامل مقدراً لتفسيراته لخلق آدم وفكرة الخير والشر وهي تفسيرات تقوم على أن للكون ولكل ما فيه ظاهراً وباطناً . وقد اقتضت هذه الدراسة منه أن يعمن النظر في النتائج الهائلة لفكر ابن عربي وما كتب حوله من دراسات كثيرة مقيماً بحثه على أساس منهجي قوي .

٥ - « التأويل في كتاب سيبويه » ، مقال منشور في ٢٤ صفحة ( ٨٣ - ١١٦ ) في مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثامن ، ربيع ١٩٨٨ .

يقصد الباحث بمصطلح التأويل في هذا البحث الكيفية التي عالج بها سيبويه اللغة بوصفها تصاً . وسيبويه

يقدم في الكتاب رؤية علمية شاملة .  
وتتقوى وسائله التحليلية والتأويلية  
لاكتشاف أسرار اللغة هي موضوع  
دراسة الباحث .

يقول المرشح إن النحاة القدماء  
ومنهم الخليل وتلميذه سيبويه كانوا  
على وعي بنظام اللغة المحكم الذي كان  
ملكاً للجماعة الناطقة بها ، كما كانوا  
على وعي بأن تفسيراتهم أو تأويلاتهم  
وعلمهم هي اجتهادات قد تقارب  
الحقيقة وقد تباعدت عنها ، والبحث  
عندهم في الظواهر اللغوية عن الحل  
مرتبط برؤيتهم للعالم مخلوقاً محدثاً  
لعله وغاية يتحتم على الإنسان  
اكتشافها لفهم وظيفته ودوره فيه . ومن  
هنا أصبح التأويل أداة أساسية لبناء  
العلوم اللغوية . وظاهرة أصيلة في  
الثقافة العربية انطلقت من مركز  
أساسي هو النص القرآني . وسيبويه  
يكثر من استخدام مصطلح التأويل  
للتعبير عن التحليل العميق على حين  
يستخدم لفظ التفسير للدلالة على  
الوضوح . ويعد كتابه وضع أسس  
التأويل وقواعده للنحاة التاليين له .  
وينتقل الباحث من ذلك إلى طرح عدة  
قضايا مرتبطة بالتأويل أولها قضية  
العامل التي أثارها ابن مضاء ، ومفهوم  
العامل عند سيبويه لا يتجلى في الكتاب  
إلا من خلال ظاهرة الحذف أو  
الإضمار . والرؤية التي يقوم عليها هذا  
التصور الذهني للعامل هي أن كل أثر  
لابد له من مؤثر . وكل فعل لابد له من

فاعل ، وكل معلول لابد له من علتة .  
ويمثل الباحث لتصور سيبويه هذا  
بأمثلة من أبواب التنازع والاستغفال  
والاستثناء وهي الأبواب التي اشتهد  
عليها هجوم ابن مضاء . غير أن العامل  
عند سيبويه ليس جزءاً من الكلام كما  
توهم ابن مضاء ومن تابعه من  
المحدثين ، بل هو مفهوم تحليلي مثل  
الخطوط والنقط التي يستخدمها علماء  
الرياضيات . أما ابن مضاء فإثر رفضه  
لمفهوم العامل يرتد إلى خلاف  
إيديولوجي بين مذهبه الظاهري في  
التعامل مع النص وبين غيره من  
المذاهب الفقهية . والقضية الثانية  
التي يناقشها الباحث هي قضية  
القياس الذي يريده الباحثون المحدثون  
إلى نأثر النحاة بعلم أصول الفقه ،  
ولكن الباحث يرى أنه إداة من أدوات  
البحث العلمي ، فالتجارب بين النحو  
والفقه تجارب طبيعية . والقضية الثالثة  
هي قضية الشذوذ وقد كانت موضع

هجوم المحدثين على القدماء ، ولكن  
الباحث يرى أن موقف سيبويه والنحاة  
القدماء يتسم بالموضوعية ، إذ لم يكن  
في وسعهم تجاهل واقع اللغة ومنه  
القراءات القرآنية . ويلاحظ أن سيبويه  
لا يستخدم مصطلح « شاذ » بل  
يستخدم مصطلحي « الحسن والقبح »  
وهما من مصطلحات علم الكلام .  
وحينما يستخدم التأويل في تفسير هذه  
الظاهرة لا يقصد بذلك تبرير كل خطأ  
بل يتخذ وسيلة لرد النادر إلى النظام  
اللغوي . ويضرب على ذلك أمثلة يربط  
فيها بين التصور اللغوي والخلاف  
الكلامي حول قضية خلق الإنسان .  
والباحث يرى في النهاية أن نقضية  
التأويل في كتاب سيبويه أوسع من  
الإشارات التي توقفت دراسته عندها  
وإنها تحتاج إلى بحث أعمق وأكثر  
تفصيلاً .

★

في هذا البحث يخوض المرشح مجالاً  
آخر من مجالات العمل العلمي وهو  
الدراسات النحوية ، ولكنه يعنى فيه  
أيضاً بقضية التأويل التي شغلت  
مساحة واسعة من اهتمامه ، وهو يربط  
هنا بين جهد سيبويه ومن تبعه من  
النحاة في هذه القضية وما يرتبط بها  
من مسألة العامل والعلل النحوية  
والرؤية الشاملة للعالم في منظومة  
فكرية واحدة تجمع بين علوم التفسير  
والفقه والكلام ، والباحث يرى معتمداً



مسار الفكرى ، إذ إنه تراجع عن آرائه الحرة الأولى تراجعاً يصل إلى حد الاستسلام والاعتراف بالهزيمة . ويقول الباحث إن هذا هو أيضاً ما وقع فيه طه حسين . وهذه ظواهر تؤكد أن خطاب التنوير « فشل فى إحداث التنوير » وذلك لعجزه عن إحداث وعى علمى حقيقى بالتراث الدينى الذى تحول إلى منطقة محرومة تتأبى على التحليل العلمى . وعلى الرغم من هذه السبلات فإن لخطاب التنوير إيجابيات من أهمها نظرتة الديناميكية للمعاش والتراث ومنهجة فى التفريق بين المعقول واللامعقول وممارسة الحرية فى نقد التراث .

فى هذا المقال يكرر المرتشع ما سبق أن عرضه من آراء فى دراساته التى أشرنا إليها من قبل حول سلطة النص وأثرها فى إضعاف صوت الخطاب التنويرى بدءاً من رفاة الطهطاوى حتى زكى نجيب محمود مروراً بطه حسين . فهو يصف المنهج التنويرى الذى سار عليه هؤلاء الرواد بأنه « منهج تلقى » وأن هدفهم كان « تفهيم » لأنهم ما رسوا « التجديد » لتحقيق مهمة تقبل الحضارة الأوربية . وهذا فى نظره هو سبب فشلهم . وهذه الأحكام وإن كانت تنطلق من مقدمات سليمة فيها مبالغت كبيرة . ويعتقد أن هؤلاء التنويريين لم يكن أمامهم خيار إذ كان ينبغي أن يبنوا الحاضر

الشافعى والأشعرى والغزالي ، وهى معركة حسمت لصالح الآخرين ، فأصبحت قوانين إنتاج المعرفة فى الثقافة العربية قائمة على أساس سلطة النصوص . وفى عصر التقليد صارت أقوال الأئمة واجتهاداتهم هى « النصوص الأولية » وأصبحت المؤلفات التالية مجرد شروح وتعليقات وحواشى مما لم يعد له مجال للفكر الإبداعى ، وضمر مفهوم التراث حتى اقتصر على التراث الدينى ، وأصبح هذا التراث هو المهيمن على الفكر والإطار المرجعى الوحيد . وتعامل الاستشراق الأوربى معنا على هذا الأساس وأوهنا أن الإسلام هو سر تخلفنا ، وهو مفهوم رفضه رواد التنوير الأوائل مثل رفاة الطهطاوى ومحمد عبده . ولكن هؤلاء الرواد فشلوا فى خطابهم التنويرى لأنهم مارسوا « التجديد » على أساس نفى لتحقيق مهمة تقبل الحضارة الأوربية سالكين فى منهجهم التلقى نفس منهج السلفيين فى تأويل الإسلام لرفض هذه الحضارة وإقامة الدولة الدينية . ثم يضرب الباحث مثلاً على ذلك التأويل النفعى بأخر ما كتبه أحد أعلام خطاب النهضة التنويرى وهو زكى نجيب محمود فى كتابه « حصاد السنين » . إذ أنه بعد أن يستعرض مراحل تفكير زكى نجيب يقف عند المرحلة الأخيرة التى تبدأ بهزيمة ١٩٦٧ فيقول إن هذا التاريخ نقطة تحول حاسمة فى تعديل

على القواعد التى امتدى إليها علم اللغة الحديث أن سيوبى قد اتخذ من نظرية العامل مفهوماً تحليلياً شبيهاً بمفهوم الرياضيين من الخطوط والنقط وغير ذلك من الأشكال وليس جزءاً محدولاً من الكلام كما تصور ابن مضاء الذى شن على هذه النظرية هجومياً عنيفاً من منطلق دينونته بالمذهب الظاهرى الذى ينكر القياس والتعليل . والدراسة فى جعلتها طريقة وهى تقدم وجهة نظر جديدة حول التأويل النحوى وإن كانت تحتاج إلى مزيد من التبسيط .

٦ - « سلطة النص فى مواجهة العقل » . مقال فى ٢٠ صفحة ( ٩١ - ٧٠ ) ، منشور فى مجلة أدب ونقد ، العدد ٧٩ ، مارس ١٩٩٢ .

فى مقدمة هذا البحث يتحدث المرتشع عن مفهوم التراث والتباسه بالدين والسنة ، ويوضح أن المسلمين الأوائل فى عهد الرسول كانوا يفرقون بين ما هو وحي إلهى وما هو من أمور الدنيا مما يقبل الاجتهاد بالرأى ، ويستشهد بقول الرسول ( عليه الصلاة والسلام ) « أنتم أدري بشؤون ديناكم » ، وهو مبدأ أهدر الخطاب الدينى المعاصر إهداراً شبه كامل . ويعيد هنا ما بسطه فى كتابيه « نقد الخطاب الدينى » وه الشافعى « حول المعركة بين أنصار العقل الذين يمثلهم المعتزلة وأنصار النقل الذين يمثلهم

وما يصورونه للمستقبل على أساس من الواقع القائم ويغير أن يخلعوا من ذلك التراث الذي كان يعرفون مدى ارتباط الأمة به . والملاحظ في بحث المرشح أنه يبرز السلبيات في عمل هؤلاء التتوييرين بغير أن يتحدث عن إيجابياتهم ، بالإضافة إلى أنه لا يضع تصوراً واضحاً لما ينبغي أن يكون عليه الخطاب التتوييري .

٧ - مفهوم النص - ١ - الدلالة اللغوية ٢ - التأويل : مفهوم الثقافة للنصوص ، مقالان منشوران في ٨ صفحات ( ٩٩ - ١٠٦ ) و ١٠ صفحات ( ١٢١ - ١٣٠ ) في مجلة إيداع عددي أبريل ومايو ١٩٩١ .

في بداية المقال الأول يبين الباحث أهمية الكشف عن مفهوم النص ويعد ذلك كشفاً عن آليات إنتاج المعرفة وذلك بحكم كون النص الديني في ثقافتنا العربية هو مولد معظم أنشط النصوص التي نخزنها ذاكرتنا . ويشرح في بيان الدلالة اللغوية للفظ النص متبهما دلالاته الحسية وانتقاله إلى المعنوي ثم الاصطلاحي ويبين تداول المصطلح في مجال العلوم الدينية ، فبدأ بعرض الإمام الشافعي لأنماط البيان ، حيث يذكر أن الأول منها هو النص المستثنى فيه بالتزويل عن التأويل أي الواضح الذي لا يعذر أحد بجهالة . وقد ظل هذا الاستخدام بترك الدلالة في كتابات المؤلفين التاليين مثل الزمخشري المعتزلي

وخصمه ابن المنذر السني وابن عربي الصوفي الذي يطرح مفهوماً يفرق فيه بين « النص » و « الاحتمال » الذي يحتاج إلى التأويل بسبب غموضه . وهذا يدل على أن مصطلح النص ظل يستخدم بدلالاته اللغوية ، ويقول الباحث إنه من الصعب تمديد الزمن الذي انتقل فيه اللفظ إلى الدلالة على ما نقصده اليوم . على أنه ينبغي إلى ما يقع فيه الخطاب الديني المعاصر من خداع . حينما يتمسك بالبدء الفقهي « لا اجتهد » فيما فيه نص « فهو يخلط في استخدام لفظ النص بين دلالاته اللغوية القديمة على الجلي الواضح وبين ما نقصده اليوم ، مما يترتب عليه تحريم الاجتهاد مع أن مقصد الفقهاء والقدماء هو الحكم الصريح الواضح الذي لا يحتمل التأويل .

أما المقال الثاني فيحل فيه الباحث مصطلح « التأويل » الذي يهدف إلى الكشف عن مفهوم النص الديني وغير



الديني على السواء ، فبدأ بعرض المواضيع التي ورد فيها اللفظ في القرآن الكريم ( ١٧ مرة ) وأول ما يستدعيه « التأويل » هو تفسير الرؤيا أو الحلم ، فالرؤى والأحلام في الثقافة العربية تصوص دالة لكنها تحتاج إلى ترجمة إلى اللغة الطبيعية . والمعنى الثاني للتأويل ( وهو مشتق من ال أي رجع ) هو الكشف عن المصدر والأساس ، ومنه تأويل المتشابهات من آيات القرآن والمقصود بها فيما ذكر الطبري الحروف المقطعة في أوائل السور . والتأويل هنا هو الكشف عن الدلالة . والباحث ينته إلى أن الآية السابقة من سورة آل عمران لا تنتهي عن التأويل كما ظن البعض ، وإنما تدعو إلى رد المتشابهات إلى الحكمات اللاتية « من أم الكتاب » . وهذا هو التأويل المشروع وما سواه تأويل مذموم لأنه يعبر عن الهوى والمصلحة الذاتية . فالتأويل إذن أداة معرفية . ويختتم الباحث دراسته بمفهوم النص في التعريف المعاصر وهو سلسلة من العلامات المنتظمة في نسق من العلاقات تنتج معنى كلياً يحمل رسالة . فالنص إذن رسالة ، وهو لفظ استخدم في الكتاب العزيز للدلالة على القرآن نفسه . ووجداته الأساسية المكونة للسور تدعى آيات أي علامات . ومادام الأمر كذلك فالكون كله في الخطاب القرآني سلسلة من العلامات الدالة على وجود الله وعلى وحدانيته فهناك تشابه بين قراءة

الإنسان آيات الله في كتابه وبين النظر في ملكوت الله وهو بمثابة قراءة آياته تعالى في الكون وفي الناس وفي نفسه .

★

في هذين المقالين يتتبع للشرح تتبعاً علمياً دقيقاً لفظي « النص » و« التأويل » مبيناً الدلالات المختلفة لهما وتطور هذه الدلالات ومقدماً تفسيراً للمبدأ الفقهي المعروف « لا إجتهد فيما ليس فيه نص » وهو تفسير ينكر ما يدل ظاهره عليه من إقفال باب الاجتهاد ، إذ يرى أن المقصود به هو النص الواضح الجلي الذي لا يفترق إلى التأويل وهو لا ينطبق في التنازل إلا على نسبة قليلة جداً ، ولهذا فإنه لا ينبغي أن يتخذ سلاحاً للحد من الاجتهاد ، ويتفق ذلك مع آرائه التي عبر عنها في دراسته السابقة . وفي المقالين جهد واضح ونكا في الاستنباط يدل على مقدرة جدلية واضحة .

٨ - « مركبة المجاز » من يقودها ؟ وإلى أين ؟ مقال منشور في ١٦ صفحة في مجلة ألف ، مجلة البلاغة المقارنة ، ١٩٩٢ .

الفكر الديني متجاذب دائماً بين الله تعالى من جهة والإنسان والعالم من جهة أخرى . وهناك من المفكرين من بداوا بالطبيعة وجعلوا ما وراء الطبيعة علماً موازياً لتطبيق عليه قوانين العالم الموضوعي المحسوس وهؤلاء في الفكر

الإسلامي هم المعتزلة والفلاسفة العقلانيون . وهناك من تصوروا الوجود حركة دائرية تبدأ من أصل واحد هو الله يتجلى عنه بالفيض أو بالخلق العالم والإنسان فتكون حركة من جانب الإنسان هي عودة إلى الأصل - الله - بالعروج الصوري ، وهؤلاء هم المتصوفة . ولقد تواصلت المسائل الفكرية للجمع بين التصورين في منظومة واحدة ، وهو ما حاوله الأشعرى ثم ابن عربي ، متصورين أنهم جمعوا بذلك الحقيقة الدينية كلها واستوعبوا أطرافها . ومشكلة المجاز في الفكر الإسلامي من المشكلات التي لا يمكن دراستها معزولة عن سياق الخلاف بين الطريقتين الذين أو موضحهما ابن عربي ، فالبدء من الله يجعل الحقيقة في عالم ما وراء الطبيعة والعالم الذي نصياه المجاز ، والعكس صحيح ، والاختلاف بين الرئيتين هو خلاف يمتد إلى رؤية العالم . ويرى الباحث أن جهنم بن صفوان ( ت ١٢٨ هـ ) هو أول من وصف عالمنا الطبيعي بأنه عالم المجاز وإن تسمية الفعل إلى الإنسان إنما هي على المجاز ، وهو تصور لم يكن عبد القاهر الجرجاني ( ت ٤٧١ هـ ) بمعزل عنه ، وذلك في تفريقه بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي وفي تفرقه بين الاستعارة في الاسم والاستعارة الحقيقية والتخييلية هو فارق في درجة التأويل المطلوبة للوصول إلى الدلالة . وهنا

يطرح الباحث تساؤله الرئيسي : من الذي يقود عربة المجاز وإلى أين يوجهها ؟ هل توجه لتأكيد فعالية الإنسان ؟ أم توجه لحساب الفعالية الإلهية المطلقة ؟ ويرتبط بهذا التساؤل وسؤال آخر : هل اللغة إبداع إنساني أم هبة إلهية ؟ الخلاف بين النظريتين هو الأصل في معركة المجاز . فالقائلون بمجازية الوجود الطبيعي يجعلون اللغة هبة إلهية ، ومنهم الظاهرية الذين ينفون المجاز في اللغة والأشاعرة الذين يتحفظون على وجوده . وأما القائلون بحقيقة الوجود الطبيعي فيؤمن أن اللغة نتاج بشري . ويرتبط بهذا الخلاف بين المعتزلة وخصومهم حول الأسماء والصفات الإلهية ، هل هي الذات الإلهية أم شيء آخر ، ثم مشكلة العدل الإلهي وهي التي حاول الأشعرى حلها بمقولة « الكسب » الوسطية ، التي كانت في النهاية انحيازاً إلى الجبرية .

ويتناول الباحث بعد ذلك نظرية الغزالي في المجاز وهي أن الحقيقة في عالم الملكوت والمجاز في العالم الأرضي مما دفعه إلى إنكار المجاز وربطه بعالم الحس والشهادة ، وهو ما تردّد بعد ذلك في نظرية ابن عربي إلى المجاز . وفي هذه الحالة تصبح مهمة التأويل في نفى المجاز واستيعاده . وتلجى هذه النظرة الغزالي إلى « تحريك الدلالات » فهو يرى أن « النود » في الآية القرآنية « الله نود السموات والأرض » نود

حقى لا كما فسر مجازيا بأنه الهداية . وفي النهاية يقارن الباحث في النظرية إلى المجاز بين المعتزلة والفلاسفة العقليين من ناحية وبين الغزالي ومعه الأشعرية والصوفية من ناحية أخرى ، فيرى أن الأولين قادوا مركبة المجاز في اتجاه تثبيت حقيقة العالم والإنسان ، بينما اتجه الآخرون - وقد أصبحت لهم الغلبة فيما بعد على الفكر الدينى - إلى تزيين الإنسان عن الله ، وجعله يتمسك بصرفية الدلالات حول الحياة الأخرى . وانعكس ذلك على حياتنا الاجتماعية والسياسية إذ ساد مجتمعنا العربى الإسلامى الإغراق في الخطابة الإنشائية ، وأغرق العقل في مثاليات تنتقى معها إمكانية فهم الواقع وتحليله .

★

المنطلق الفكرى لهذا البحث طريق حقا ، وقد استطاع المرحش فيه بفضل نظرية الشمولية وقدرته على الجمع بين أفكار ونظريات تبدو متباعدة لأول وهلة أن « يفلسف » نظرية المجاز ويربطها بتطور الفكر الإسلامى واتجاهاته المختلفة ما بين المعتزلة والأشعرية والمتصوفة ، على أنه كان ينبغي أن يبرهن على أفكاره بالتطبيق على الدراسات البلاغية ومدى انعكاس هذا التطور الذى أصاب نظرية المجاز مواكبا التطور الفكرى الإسلامى من

المعتزلة إلى الأشعرية إلى الصوفية - على حد قوله - على كتب البلاغة ومعالجتها لقضية المجاز . كذلك نلاحظ أن الباحث لم يوضح لنا بشكل كاف مسألة انعكاس هذا التطور على حياتنا الاجتماعية والسياسية وكيف يكون مجتمعنا الحاضر متمسكا بحرفية الدلالات وفي الوقت نفسه مغرقا في المثالية ، فهما أمران يبدوان متناقضين . ومع ذلك فالبحث يدل من جديد على سعة اطلاع صاحبه من ناحية وعلى قدرته على التحليل والاستنباط وهما ميزتان تتجليان في معظم دراسات المرحش .

٩ - محاولة قراءة المسكوت عنه في خطاب ابن عربى ، مقال في مجلة الهلال في عشر صفحات ، عدد مايو ١٩٩٢ .

في هذا المقال يحاول الباحث أن يتلمس من خلال قراءته الجديدة



الدلالات الضمنية والمستترة وراء مستوى الدلالة الظاهرة لخطاب ابن عربى الذى كان في مجمله محاولة لتقديم مشروع للمصالحة الدينية لا بين الأديان الثلاثة الكبرى فحسب ، بل بين تلك الأديان مجتمعة وكل العقائد الإنسانية . وابن عربى نفسه كان حريصا على تحذير القارىء من الوقوف عند المستوى الدلال السطحي لخطابه ، فهناك مستوى آخر يتجاوز المنطوق في الخطاب من ناحية المضمون وهو مستوى « المسكوت عنه » من ناحية هذا الخطاب . ومن أجل التوصل إلى ذلك يجب أن نتأمل قراءة ابن عربى لآيات القرآن الكريم التى تدخل في صياغة فكره . الرؤية التى يقدمها القرآن للوجود رؤية « سيميولوجية » ، فالوجود كلمة الله ويوح منه والموجودات انبثقت من العلم بفضل الإرادة والفعل اللغوى « كن » . والقرآن يدعو الإنسان إلى تأمل الوجود الخارجى من جهة ، والنفس الإنسانية من جهة أخرى ، إذ هما « نسان » أساسيان . وقد كان هذا هو منطلق ابن عربى في إبداع نظريته في التوازن بين « النص » الوجودى و« النص » القرآنى ، وبين اللغة الإلهية واللغة البشرية . وقد أصبح النص القرآنى يحكم هيئته على الثقافة العربية مولداً لنصوص أخرى كان من أولها نص « السنة » ومنها ما تولدت نصوص الثقافة العربية كلها ، ومنها نص ابن

فاخترى من فكره مفهوم التطور الاقتصادي ويدور السوق .

وعلى الرغم من شأنه على هذه الدراسة فإن المرشح يأخذ عليها أشياء منها تصور التعارض بين الثقافة الشرقية والعلمانية ثم ربط العلمانية ربطاً آلياً بالثقافة الغربية ، وهو يقول إن الدراسة مع جودتها لم تستطع تفسير كثير من الظواهر الاقتصادية في مجتمع عصر أبي يوسف .

★

هذه دراسة نقدية لكتابات مفكر اقتصادي قام بدراسة لأحد كتب التراث المتصلة بالاقتصاد ، وقد أودعها المرشح كثيراً من آرائه السابقة التي تضمنتها أبحاثه التي عرضنا لها . ولهذا فإننا نستبعدنا من دائرة التقويم ونعدها من قبيل النشاط الثقافي العام .

١١ - « ثقافة التنمية وتنمية الثقافة » مقال في ست صفحات ، منشور في مجلة القاهرة ، العدد ١١٠ - ١١١ ، ديسمبر - يناير ١٩٩١ .

بعد عرض موجز لمفهوم التنمية والثقافة يتحدث المرشح عن الأزمة الراهنة للثقافة العربية فيذكر أن السبب فيها هو أن العقل العربي قد ظل مشدوداً إلى سلطتين هما المستولتان عن صفة من الإنتاج الحر

صفحة من القطع الكبير ، التي في ندوة « إشكاليات التكوين الاجتماعي : الفكرية الشعبية في مصر » ( بين ٣ ، ٥ مايو ١٩٩٠ ) .

يتحدث الباحث في مدخل هذا البحث عن منهجين في التعامل مع التراث : الأول منهج تقليدي يعتمد التراث إطاراً مرجعياً شاملاً يتحول معه الخطاب إلى ترديد مقولات وعظمية إرشادية ، والثاني قراءة واعية للتراث بصفته استجابة لظروف تاريخية موضوعية لم تعد قائمة . والباحث يرى أن كتابات أحمد صادق « بعد تنتمي إلى هذا المنهج الثاني . وهو يرى أن المنطلق الفكري لذلك الكاتب هو أن الثقافة العربية المعاصرة تعاني من ازديادية جعلت منها شطرين أو تيارين : تيار شرقي منصرف مع الفكر الديني ، وتيار غربي علماني ، وأن الحل هو الجمع بين هذين . ثم ينتقل

بعد توضيح هذا المفهوم في فكر أحمد صادق سعد إلى دراسته لكتاب « الخراج » لأبي يوسف تلميذ أبي حنيفة ، وكان الكاتب المذكور قد استخلص من دراسته لهذا الكتاب أن الانتاج والموارد في المجتمع العباسي أيام أبي يوسف كانت وفقاً على الطبقة الحاكمة والسلطات بما فيها الاقتصادية مركزة في يد الخليفة وأن أبا يوسف على عكس أستاذه أبي حنيفة تبني أيديولوجية السلطة ،

عربي نفسه الذي يتضح تأثيره بالقرآن . في البنية حيث ينتقل في فصول كتابه « الفتوحات » من موضوع إلى موضوع دون رابط ظاهري كما هو الأمر في سيرة القرآن . بل ويبدو أن ابن عربي لا يحاول مصالحة جماليات القرآن فحسب ، وإنما يحاول إبداع نص جديد يدخل القرآن في نسجه . ويستدعي هذا التناص بين خطاب ابن عربي والقرآن الكريم بدلالة المخالفة خطاباً آخر يعتمد على العلاقات المنطقية . ويتمثل ذلك في الحوار الذي دار بين ابن عربي وابن رشد وفيه يعبر ابن عربي عن اتفاقه واختلافه في أن واحد مع فكر الفيلسوف الأندلسي . ويستنتج الكاتب من ذلك حضور النص الفلسفي ممثلاً لإحدى طبقات نص ابن عربي . أو بتعبير آخر : يقدم لنا ابن عربي فكراً يؤسس التعددية في إطار الوحدة .

★

على الرغم من أن هذا اللقال منشور في مجلة سيارة وبغير إثبات للمصادر التي اعتمد عليها الباحث مما يجعل من المنطقي أن يستبعد من دائرة الأبحاث العلمية الأكاديمية فإننا نراه من الأبحاث التي تقدم لنا رؤية طريفة لتلك الدلالات الضمنية التي تكمن تحت ظاهر نصوص ابن عربي .

١٠ - « قراءة التراث في كتابات أحمد صادق سعد » بحث في ٢٠

للمعرفة وهما سلطة المهيمين على النص الديني وتقديمه للجمهور ، ثم السلطة السياسية الحاكمة .

ويتحدث عن المشروعات العقلانية لتجديد الثقافة في الماضي والحاضر وعن فشل هذه المشروعات وأسباب ذلك الفشل .

★

هذا مقال صحفي قصير يردد فيه الباحث كثيراً من آرائه السابقة ، ونحن نعتبر هذه أيضاً من قبيل النشاط الثقافي العام .

١٢ - « كتاب الكشف عن أقنعة الإرهاب : بحثاً عن علمانية جديدة » ، مقال منشور في مجلة أدب ونقد في ١١ صفحة ، العدد ٥٨ - يونيو ١٩٩٠ .

في هذا المقال عرض ونقد لكتاب الدكتور غالي شكرى الذى يحمل العنوان المذكور ، والإرهاب الذى يعنيه المؤلف هو الإرهاب الفكرى المتضمن فى ثلاثة أنماط من الخطاب : الدينى والسياسى والثقافى ويتحدث عن قضية الاشتباك بين الدين والدولة وتجاوز العلمانية والسلطوية وظاهرة العنف .

★

وهذا المقال بدوره ينتمى إلى النشاط الثقافي العام للمرشح

١٣ - « البوشيدو : روح اليابان لإينازو ينتوى ، مقدمة فى ٤٤ صفحة لهذا الكتاب الذى نشرت ترجمته عن

اليابانية فى سلسلة المائة كتاب ، بغداد ١٩٩٠ .

يوضح المرشح فى هذه المقدمة تجربة اليابان فى نهضتها الحضارية خلال القرن التاسع عشر ولا سيما فى قضية التواصل بين الماضى والحاضر ودور الدين فى تشكيل الحضارة ويقارن بين وضع اليابان ووضع مصر فى معالجة هذه المشكلات .

وهى مقدمة تنتمى أيضاً إلى النشاط المرشح الثقافى العام .

وبعد فإن الإنتاج الذى تقدم به الدكتور نصر حامد أبو زيد يتميز كما يتبين من العرض السابق بالفرازة والخصوبة ، بالإضافة إلى تنوعه الواضح ، إذ أنه يتناول مجالات الدراسات الإسلامية والبلاغة والنقد والنحو ، وحتى إذا استبعدنا الأعمال الخمسة الأخيرة التى تدخل فى مجال النشاط الثقافى العام فإن ما بقى من



هذا الإنتاج وهو ثمانية أعمال فإننا نراها كافية من ناحية العدد ، وأما من ناحية القيمة فإنها تمثل فكراً ناضجاً وقدرة على التحليل العميق وسعة اطلاع والتزاماً بالمنهج العلمى الصارم ، وإذا كنا قد اختلفنا معه فى بعض وجهات نظره أو أخذنا عليه بعض الحدة فى معالجته للمشكلات فإننا نرى فى هذا الإنتاج بشكل عام اتجاهات عقلانية مستنيرة وإذا كان ينتقد جوانب من تراثنا القديم فإنه لا يبدى رأياً إلا بعد دراسة مستفيضة واعية وبعد اطلاع واسع على هذا التراث وهو فى النهاية يربط بين التراث ومشكلات الحاضر التى يوليها جانباً كبيراً من اهتمامه ، إذ أنه يسعى دائماً إلى أن يتخذ من الجوانب المضيئة فى ذلك التراث ما يعين على إصلاح مسيرتنا الحاضرة ويدفع بالأمة إلى الرقى والتقدم ، بعد دراسة ناضجة واعية .

ومن هنا فإننا نرى أن إنتاجه كافٍ يؤهله للترقية إلى درجة استاذ فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة ■

محمود على مكي

## النقد — رير الثاني

عن

**الأعمال العلمية المتقدم بها دكتور نصر حامد أبو زيد للحصول على  
درجة أستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة**

على حين كان الفصل الثالث وهو الأخير محاضرة من سلسلة المحاضرات التذكارية التي تلقى كل عام تخليداً للذكرى دكتور عبد العزيز الأمانى . وقد أقيمت المحاضرة في مارس ١٩٩٠ .

وهو يتناول في الفصل الأول الخطاب الدينى المعاصر فيتحدث عن آليات الخطاب والمنطلقات الفكرية . وفى الفصل الثانى يتحدث عن التراث بين التأويل والتلوين . وفى الثالث يقدم قراءة للنصوص الدينية .

وهو في هذا كله يعمد إلى عرض التراث على ميدان غير متصل به ، مفكراً فيما يقدم من نصوص التراث بطريقة ومنهج ليس من المعتاد أن ينظر فيه بهما ، ولم يعمد تطبيق مصطلحاتهما عليه .

والدراسة بما فيها من اجتهاد ومحاولة لابتكار طريقة جديدة في تناول التراث ، جديرة ولا شك بالإشادة بها والإعجاب بنجاحه في تطبيقها .

مجال النص ثم يقدم أولاً الحديث عن الكتاب وتأصيل العروة ، ثم الحديث عن السنة ، وعن الإجماع وعن القياس والاجتهاد .

والدراسة تتسم بالجدية والعمق والقدرة على العرض واستخلاص النتائج .

(٢) نقد الخطاب الدينى  
صدر عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة عام ١٩٩٢ .

ويقع في ٢٢٠ صفحة . ويشتمل على فصول ثلاثة سبق نشرها منفصلة ، إذ نشر الفصل الأول في الكتاب غير الدورى « قضايا فكرية » بعنوان « الإسلام السياسي : الأسس الفكرية والأهداف العملية » وصدر في أكتوبر ١٩٨٩ .

ونشر الفصل الثانى في مجلة « آف » بالعدد العاشر عام ١٩٩٠ ،

يمكن أن تقسم الأعمال المقدمة إلى قسمين :

أولاً : الكتب :

(١) الإسام الشافعى وتأسيس الأيديولوجية الوسطية .

كتاب صدر عن دار سينا للنشر بالقاهرة عام ١٩٩٢ ويقع الإيداع ٩١ / ١٩٩٧ .

ويقع في ١١٠ صفحات ويشتمل على أربع نقاط قدم لها بالحديث عن الشافعى وتأسيسه للوسطية في مجال الفقه والتشريع مبيناً أن الدراسة المقدمة تعتمد على تحليل الأفكار والكشف عن دلالتها أولاً ثم الانتقال إلى مغزاها الاجتماعى والسياسى ، ويبين أن ترتيب الشافعى لأصوله الفقهية كان دائماً يؤسس لللاحق منها على السابق ، وأن هذا الترتيب يعتمد في الأساس على تحويل للأنص إلى

## ثانياً : البحوث والمقالات .

### (١) التأويل في كتاب سيبويه .

دراسة صدرت في مجلة « الف »  
بالعدد الثامن عام ١٩٨٨ وتبلغ في ٣٤  
صفحة ( ص ٨٣ — ١١٧ ) تبدأ  
الدراسة بتعريف كلمة « التأويل »  
وبيان المقصود منها ويتحدث عن  
الدرس اللغوي عند الخليل بن أحمد  
ويستنبط بعض الحقائق التي اعتمد  
عليها اللغويون والنحاة القدامى ومنهم  
سيبويه هي :

- (١) إدراك أن اللغة بناء محكم .
- (٢) إدراك أن النظام اللغوي نظام  
تمتلكه الجماعة .
- (٣) وهي القديما في تفسيراتهم مجرد  
اجتهادات قد تقارب الحقيقة أحيانا .

ثم يتحدث عن أحكام للحدثين على  
القديما ، وكيف أنها تنقسم بنبرة  
استعمالية ، مبيها النقاط التي  
ياخذونها عليهم . وينتقل إلى الحديث  
عن مصطلح « التأويل » وكيف أنه  
يستخدمه في دراسته بدلاً من  
« التفسير » لأن :

- (١) كلمة « تفسير » في أصل  
استخدامها تعني الواضح البين وهي  
بهذا لا تعكس المقصود من حركة  
الذهن المعرفية إزاء موضوع المعرفة .
- (٢) كلمة تأويل هي التي استخدمها  
قديما المفسرين .

(٣) التمايز بين مفهوم « التأويل » و  
« التفسير » من حيث الدلالة قد تم

توجيه في مرحلة متأخرة في معرفة  
الصراع الإيديولوجي بين الفقه  
والاتجاهات الفكرية والدينية المختلفة .

وكتاب سيبويه هو الكتاب الأول  
الذي وضع أساس التأويل وقواعده  
للنحاة بعده .

وقدم دراسة لأهم القضايا التي  
وردت لدى سيبويه ، والتي اعتبرها  
ابن مضاء مدخل للتأويلات التفصيلية  
والتعقيدات . وهي مفاهيم تحليلية ذات  
طابع تأويلي : العامل ، القياس ،  
الشدوة .

والدراسة تدلل على تمكن صاحبها  
من معرفة التراث ، والقدرة على عرضه  
على ما جاء به المحدثون من أحكام  
والتعرض لها بالنقد والتحليل .

- (٢) الإنسان الكامل في القرآن .  
( باللغة الانجليزية ) بمجلة جامعة  
أوساكا للدراسات الأجنبية باليابان /  
بالعدد ٧٧ عام ١٩٨٨ .



دراسة تقع في ٢٢ صفحة ( ص  
١١١ — ١٢٣ ) .

وتلمس الدراسة بنور المفهوم  
الوصول للإنسان الكامل بالقرآن  
الكريم ، معتمداً على التليل النصي  
للآيات المتعلقة بخلق آدم . ثم يتحدث  
عن خلاف المفسرين ، حول مفهوم  
الخلافة ، ودراسة العلاقة بين آدم  
والملائكة . ثم ينتقل إلى الحديث عن  
الإنسان والشر ، ومناقشة الآيات عن  
إبليس ، وعصيانه للأمر الإلهي ،  
والصراع بين الخير والشر ، وقصة  
ولدى آدم ، مبينا أن قتل أحد ولدى  
آدم لأخيه تمثل بداية اغتراب الإنسان  
عن ذاته . وعن أخيه الإنسان وأن هذا  
الاغتراب يمثل التمزق الحقيقي الذي  
يهدد الكمال الإنساني ، كما صاغه  
صوفية الإسلام .

وفي نهاية الدراسة ينقل مفهوم  
الإنسان الكامل ، من دلالاته الصوفية  
الدينية إلى الدلالة الاجتماعية  
الإنسانية . والدراسة طريقة تناول  
جيدة العرض ، والقدرة على  
استخلاص الفكرة من النص صديرة  
بأن تحمد لصاحبها .

- (٣) الكشف عن القنعة الإرهاب .  
دراسة صدرت بمجلة أدب ونقد  
بالقاهرة العدد ٥٨ وتبلغ في إحدى  
عشرة صفحة ( ص ٤٠ — ٥٠ ) ويعد  
المقال عرضاً ونقداً لكتاب الدكتور غالي

شكرى بنفس العنوان . والمقال يقدم دراسة جيدة للكتاب مبينا ماله وما عليه . وهو نشاط علمي يحمد لصاحبه .

## (٤) ثقافة التنمية وتنمية الثقافة

دراسة صدرت في مجلة القاهرة العدد ١١١ عام ١٩٩٠ وتقع في ٦ صفحات .

بدأ الدراسة مبينا أن « التنمية ليست طرفا مقابل الثقافة ، بل هي هي ، بما أنها خطط ومشروعات ذات طابع فكري عقلاني ، يستند إلى تحليل الواقع واكتشاف علاقاته التركيبية المعقدة ، وبهذا يتبين أن « ثقافة التنمية » و « تنمية الثقافة »

مفهومان متقابلين يمكن أن يتحقق أحدهما في استقلال عن الآخر ، فالتنمية إذاً هي الوجه الآخر للثقافة والثقافة هي وكلتاها وجهان لحقيقة واحدة ، هي البنية العلوية المتجاذلة مع البنية التحتية للتشكيكية الاجتماعية .

ثم يتعرض للحديث عن العقل العربي بين سلطتين : هما سلطة النص الديني والسلطة السياسية الحاكمة . وضرب الأمثلة على ذلك من تاريخنا الثقافي القديم والحديث لكشف بعض التبريرية والتواطؤ في بنية العقل العربي ، مبينا أن اخلاص من الوضعية إلا بتحرير العقل من سلطة النصوص الدينية .

وينتقل للحديث عن الذاكرة بين المحر والإثبات . منتهيا إلى التساؤل عن تصور إحداث تنمية حقة دون إجماع اجتماعي ، ومن كيفية تحقيق التنمية في غياب القطاع الأكبر من الشعب موضوع التنمية وهدفها . والدراسة جادة هادئة تستخدم موضوعا عاما للتعبير عن فكر خاص بأسلوب ومصطلحات خاصة مستعارة من ميدان فكري خاص .

## (٥) البوشيدو

### روح اليابان

والدراسة مقدمة لترجمة البوشيدو روح اليابان / صدرت عن دائرة الشؤون الثقافية العامة ببغداد ١٩٩٠ وتقع في ٤٦ صفحة (ص ٥ — ٥١) .

ويشتمل التقديم على نقاط خمس (١) الثقافة وإشكاليات الترجمة يتحدث فيها عن الترجمة عموما ، ومن الترجمة عن لغة بسيطة ، وترجمته بالنسبة للترجمة السابقة للكتاب .

### (٢) المحاور الأربعة وهميم الثقافة :

(١) علاقة الحاضر بالماضي من زاوية القيم والمفاهيم ومحددات السلوك الفردي والاجتماعي .

### (٢) العلاقة بالثقافة الغربية الأوربية

عامة والأمريكية خاصة .

### (٣) دور الدين في صنع الحضارة

وتشكيل الثقافة .

(٤) الفروسية وتقاليدما كما يعبر عنها البوشيدو .

## (٣) بواغث الترجمة :

(١) التفاعل الخلاق بين الذات والموضوع .

(٢) إن الكتاب مكتوب بصفة أساسية للقارئ الأجنبي .

(٣) شخصية المؤلف اينازو نيتوبى .

## (٤) التجربة اليابانية :

وكيف حققت اليابان هذا التقدم المذهل مع أنها بدأت نهضتها متزامنة مع محاولة إقامة الدولة الحديثة في مصر .

## (٥) الخصوصية اليابانية :

ويمكن تلمس مظاهرها في كل أنماط السلوك والاحتفالات اليبانية مقدما تبايرات مختلفة :

(١) المجتمع الياباني مجتمع متجانس .

(٢) المعتقدات اليابانية .

(٣) إيديولوجية الدولة ممثلة في الطبقة المسيطرة .

(٤) طبيعة الشخصية اليابانية .

(٥) الاضلاع العائلية الثلاثة ( الشنتوية والبوذية والكونفوشيوسية ) وهي التي تكون مفاهيم البوشيدو .

والدراسة تعد من النشاط العلمي الذي يحمد لصاحبه .

(٦) « التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية سلطة النص في مواجهة العقل » .

دراسة صدرت بمجلة « ادب ونقد » بالقاهرة العدد ٧٩ / مارس ١٩٩٢ ، وتقع في ١٩ صفحة ( ص ٥١ — ٧٠ ) والدراسة تبدأ بالتبني إلى أن العقل الإسلامي « ليس منظومة فكرية موحدة متجانسة ، بل مجموعة من الانساق الفكرية المختلفة الرؤى والتوجهات تعبيراً عن التعددية الاجتماعية والعرفية والثقافية لبنية المجتمعات التي قضتها الامبراطورية الإسلامية » . ويبيّن أن الحضارة الحديثة تم اختزالها أيضاً في أحد بعدى الغايزي المقتدى ، أو المتقدم المتحضر الملمح « ، وأن الأسلام الذي اختزل التراث في الإسلام الأشعري الرجعي المسيطر ، والإسلام الاعتزالي الفلسفي .

ثم تعرض للحديث عن مشكلة التراث ، وعن زمن التوحيد بين التراث والدين ، ويبيّن بالأمثلة : « إن مفهوم الدين يحيل إلى طريقة الحياة أو إلى الشريعة في سياق الحاضر ، في حين يشير مفهوم السنة إلى نفس الدلالة ، ولكن في سياق الماضي » .

وتعرض للحديث عن مفهوم السنة ، وعن التوحيد التام بين الدين والتراث ، وعن توانين إنتاج المعرفة في الثقافة العربية ، على أساس سلطة

النصوص ، وكيف أن مهمة العقل أصبحت محصورة في توليد النصوص من نصوص سابقة .

ويبيّن أن أقوال الأئمة واجتهاداتهم صارت في عصر التقليد هي « النصوص » مجال الشرح والتفسير والاستنباط والتعليل ، وكيف أن شمولية الدين أو سيادة سلطة النصوص هي التي أدت إلى ضمور مفهوم التراث ، ووقوفه عند حدود التراث الديني .

واستمر في العرض في تسلسل تاريخي للفكرة متعرضاً لفكر بعض المفكرين مثل ميشيل عفلق ، ورفاعة الطهطاوي ، ومحمد عبده ، وزكي نجيب محمود ، وأحمد لطفي السيد ، وعباس محمود العقاد وغيرهم . والدراسة تتسم بالعمق والجدية ، ودقة الفهم الواعي لما يتعرض له الدارس له في دراسته .



(٧) مركبة المجاز : من يقودها وإلى أين ؟

دراسة صدرت بمجلة ألف العدد الثاني عشر ١٩٩٢ وتقع في ست عشرة صفحة من الفواكسكيب .

وهو تناول بالدراسة نقاطاً خمساً قدم لها بمدخل يبين فيه أن الدراسة محاولة للكشف عن الامتدادات التراثية لمواقف الخطاب الديني المعاصر ، وتتبعه من خلال رصد الجوانب المختلفة لإشكالية المجاز ، لا بوصفها إشكالية لغوية بلاغية فحسب ، بل بوصفها إشكالية ذات مستوى أعمق من المستوى الذي تم تناوله من خلالها .

ثم يقوم بدراسة :

- (١) المجاز : معركة الوجود الاجتماعي على أرض البلاغة .
- (٢) التأويل : الوجه الآخر للمجاز .
- (٣) العراك حول اللغة : من يمتلكها .
- (٤) حضن المجاز ويغاث الحقيقة .
- (٥) التحريك الال : تحريك للدلالة اللغوية من هنا إلى هناك .

وينتهي إلى أن ربط مركبة اللغة والمجاز بقاطرة الدين والعقيدة ، هو المسئول عن حالة الارتباك والتشوش في فهم الظاهر وإن كان يتعين تقرير أن تلك المسئولية مجرد مسئولية جزئية ، وإنما تقع المسئولية الكلية على عاتق ربط مركبة الحياة كلها بمجلة الدين والعقيدة ، وأن هذا الربط ليس جزءاً من العقيدة ذاتها ، بل هو ربط حدث في

لحظة تاريخية محددة من جانب قوى اجتماعية في معركة الصراع الاجتماعي والفكرى في تاريخنا .

والدراسة تتسم بالجدية وعمق التناول ودقة استخلاص النتائج من العرض العلمي الجيد المقدم .

(٨) قراءة التراث في كتابات احمد صديق سعد .

دراسة تليت في ندوة إشكاليات التكوين الاجتماعي / الفكرية الشعبية في مصر .

وتقع في ٢٠ صفحة ولم تتشر بعد .

قدم للدراسة بالترقية بين النهج التقليدي ويتمثل في « الاستناد » إلى التراث والاعتماد عليه ونهج القراءة النقدية الواجبة بذاتها ، ومفهوم كل من النهجين . ثم يبين أن قراءة احمد صديق سعد تنتمي إلى النهج الثاني : وأن المدخل الذي حدد له إطار قراءته الواجبة للتراث مدخل ذو طبيعة مزدوجة ، وأن الثقافة العربية وبخاصة المصرية تعاني من ازدواجية تقسمها إلى ثقافتين : تيار شرقي وتيار غربي علماني .

فمدخل الانشغال الرئيس بالتراث عند احمد صديق سعد ، هو مدخل البحث عن الهوية ، والتماس الطريق العربي الخاص للتقدم والتنمية ، وإن كان يؤخذ عليه أنه يتمثل في خطأ الافتراضات الأساسية التي ينبني

عليها ، وكذلك ربط العلمانية ربطاً ميكانيكياً بالثقافة الغربية .

ويستمر في عرض نصوص من احمد صديق سعد ويتعرض لها بالشرح والنقد عارضاً وجهة نظره هو بالنسبة للكثير من المفاهيم مثل التطور والاستقرار والثبات ، الخلافة ، السلطة . وما إلى ذلك .

الدراسة جيدة تحدد وجهة نظر صاحبها في كيفية تناول التراث والإفادة منه إفادة واعية .

(٩) إهدار السياق في تناويلات الخطاب الديني .

محاضرة أقيمت في مؤتمر لم ينص عليه في الأوزان المقدمة ، وتقع في ٥٢ صفحة .

وتهتم الدراسة بالكشف عن ظاهرة إهدار السياق في تناويلات الخطاب الديني ، محاولة لتأسيس وعي علمي بالنصوص الدينية وبقوانين إنتاجها للدلالة . وتهتم كذلك بالكشف عن آثار هذه الظاهرة الفكرية والاجتماعية . وتشتمل الدراسة على ثلاثة أقسام ، يتعرض القسم الأول لبیان أوجه التماثل بين النصوص الدينية والنصوص غير الدينية ، من حيث قوانين التكوين والبناء وإنتاج الدلالة .

ويهتم القسم الثاني برصد الكيفية التي يتجاهل بها الخطاب الديني إشكاليات السياق في تناويلاته

ليناشر التفسير العلمي للنصوص الدينية ، وموضوع الحكمية الذي يكثف عن إهدار السياق التاريخي إلى جانب إهداره للسياق السردى اللغوي للنصوص موضوع التأويل .

أما القسم الثالث فيقدم بيان الأثر الفكري ، والاجتماعي والسياسي لتجاهل الخطاب الديني لهذا المستوى أو ذلك من مستويات السياق .

والدارس هنا يتعرض زاوية هامة من زوايا الحديث عن السياق والتأويل ويجهتد في تقديمها وشرحها بصورة جلية واضحة جديرة بالإعجاب والتقدير .

(١٠) محاولة قراءة المسكوت عنه في خطاب ابن عربي .

دراسة صدرت بعدد مايو ١٩٩٢ من مجلة الهلال وتقع في عشر صفحات ( ٢٤ — ٣٣ ) .

ويبدأ بتقديم الحديث عن ابن عربي ، ويبين أن المشروع الفكري الفلسفي الذي حاول أن يقدمه لا يمكن أن يفهم إلا من سياق الصراع الديني العرقي الذي كان يسيطر على جو الأندلس ويحرك حياتها الاجتماعية والسياسية والفكرية إذ يحاول أن يقدم مشروعاً للمصالحة الدينية بين الأديان مجتمعة ، وبين كل العقائد الإنسانية على وجه الأرض . ويبين أن القراءة تنتمس الدلالات الضمنية الكامنة وراء

مستوى الدلالة الظاهرة للخطاب دون الاعتماد على إشارات ابن عربى فحسب بل تستعدها من تحليل بنية الخطاب متجاوزة مجرد تحليل المضمون محور اهتمام كل القراءات . ويبرهن أن بنية الخطاب تتحدد من خلال مستويات عديدة أهمها معنى توافق البنية أو مخالفتها لبنية الخطاب السائدة ، وأن خطاب ابن عربى ينتمى إلى مجال الخطاب الصوفى على مستوى المنطوق وحده ، أما مستوى المسكوت عنه ، فيطرح بنية على مستوى أشد تعقيدا يجعل تصنيف الخطاب أمرا غاية في الصعوبة . وينطلق إلى الحديث عن التأويل والمفاهيم النظرية ، وعن النص القرآنى منتهيا إلى أن خطاب ابن عربى يدور فى الأفق المفتوح فى حين أن خطاب الشرائع يدور فى الأفق المطلق . وأن هذا التقابل بين المفتوح والمطلق هو الذى يسمح لنا بالقول بأن خطاب ابن عربى يسعى لتأسيس ذاته نصا شاملا يستوعب الخطاب القرآنى فى بنيته ، ويتجاوزته فى الوقت نفسه كانت تلك بعض جوانب المسكوت عنه الجانب البارز فى خطاب ابن عربى وأن الكشف عن باقى الجوانب يستحق إعادة قراءة شاملة ،

وهو بهذه الدراسة يدلل على صلته الوثيقة بالتراث وقدرته على استخلاص ما يمكن أن يعاد عرضه فى ضوء الدراسات اللغوية الحديثة بفهم واع .

## (١١) مفهوم النص فى العلوم الدينية .

مجلة إيداع الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة السنة التاسعة العددان الرابع والخامس إبريل ومايو ١٩٩١ .

وتقع الدراسة فى ١٦ صفحة ( ص ٩٩ — ١٠٦ بالعدد الرابع - ص ١٢١ — ١٣٠ ) العدد الخامس بدأت الدراسة ببيان أن النص الدينى لايزال مركز الدائرة بما أنه النص المولد لأنماط النصوص التى تحتفظها الذاكرة ومن ثم يصبح من الضرورى البدء بالكشف عن الدلالة اللغوية لكلمة « النص » فى اللغة لأن اللغة تمثل النظام المركزى الدال فى بنية الثقافة بشكل عام ، واكتشاف الدلالة اللغوية ورصد تطور اللفظ من الدلالة النصية إلى الدلالة المعنوية ، ثم انتقاله إلى الدلالة الاصطلاحية ، يمثل الركيزة الأولى للانطلاق إلى محاولة اكتشاف المفهوم فى علوم الثقافة العربية .

وينتقل إلى بيان دلالة النص فى اللغات الأوروبية واللغة العربية ، ورصد التطور التاريخى لدلالة الكلمة وبيّن مفهوم « النص » عند الشافعى واستخدامه له . وكذلك عند الزمخشري ، وابن عربى . وينتقل إلى تحليل الدال « نص » إلى تحليل الدال « تأويل » لما يرتبط به من دوال أخرى ساعيا إلى الكشف عن مفهوم النص

بشكل عام ، الدينى وغير الدينى على السواء .

والدراسة جادة والتطيل اللغوى موفق والترتيب التاريخى وتتبعه صحيح . وهى تدل على قدرة صاحبها على الفهم الواعى للتراث واستخلاص ما يفيد منه فى الدراسات الحديثة .

ويعد دراسة كل عمل على حدة وتقييمه ، نتيجته أن الدارس يدور فى فلك خاص يتقن مادته ويتعمق فى دراستها ، وينظر إليها من زوايا خاصة جديرة بالاهتمام وإن كانت هذه المادة واحدة فى الغالب الأعم وهو يستخدم معجما لغويا يتردد دائما فى معظم هذه الأعمال لوجدة المادة المتنولة ، ويتبين أن الكثير من مفرداته مصطلحات مستعارة من ميادين غريبة على موضوعات دراساته ترفضها العين والأذن والوعى أول الأمر ، ولكن تصبح مقبولة بعد ذلك ، لإلحاح الدارس على استخدامها . وهو فى كل هذه الأحوال يتناول الفكرة التى يعرضها بوعى تام وفهم عميق بجديّة علمية ، فجات الأعمال كلها إضافة هامة يفيد منها الطلاب والمختصون .

وهى بهذا ترقى به للحصول على درجة

أستاذ

وأه الموفق وبه نستعين ■

عوى عبد الرؤوف

## التقريـر الثالث

### تقرير عن التـقاع علمى

في مجلات محدودة الانتشار ، أو هي تحت النشر في هذه المجلات أيضا ، وهي مجلات غير محكمة غالبا .

ولعل لاختيار هذه المجلات لنشر هذه البحوث حكمة ، هي تفادى رد الفعل عند القراء لو ظهرت في مجلات رائجة واسعة الانتشار .

وبذلك يعتبر الإنتاج إجمالا أشبه بالأعمال التي لم ينشر أكثرها في دوريات علمية محكمة ، ولا يجرى الباحث على نشر أفكاره في المجتمع الذي يرفضها ولا شك ، بل وقد يحكم عليها حكما قاسيا كما يحكم على صاحبها

أما الرأي في هذه الأعمال فهو كما يلي :  
(- الإمام الشافعى وتأسيس الإيديولوجية الوسيطة :

كتيب من مئة صفحة وعشر صفحات من القطع الصغير ، ذورن خفيف علميا ، والكتاب يدل على أن الباحث مُحْتَفٍ بِالشافعى ، ومضمونه تبرير له ، وتنديد بمحاولة الشافعى التلفزيونية إيجاد موقف بسيط بين العقل والنقل ، وقد انتصر الشافعى للنقل على حساب

٧ - إهدار السياق في تاويلات الخطاب الدينى - ألقى في مؤتمر وتحت النشر ..

٨ - المسكوت عنه في خطاب ابن عربى - مجلة الهلال مايو ١٩٩٢ م

٩ - مفهوم النص في العلوم الدينية - مجلة إبداع عدد ٤ ، ٥ ، ١٩٩١ م

١٠ - التأويل في كتاب سيبويه - مجلة ألف للبلغة المقارنة - الجامعة الأمريكية العدد ٨ - ١٩٨٨ م .

١١ - الإنسان الكامل في القرآن ( بالإنجليزية ) مجلة جامعة أوساكا للدراسات الأجنبية باليابان - العدد ٧٧ سنة ١٩٨٨ م

١٢ - مقدمة ترجمة (البوشيدو - روح اليايان) - دائرة الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٠ م .

١٣ - مركبة المجاز من يفريدها ؟ وإلى أين ؟ مجلة ألف عدد ١٢ - ١٩٩٢ م .

وقد لوحظ أن هذا الإنتاج لم يظهر منه في سوق الكتب سوى الكتاب الأول عن (الإمام الشافعى) ، وأما الكتاب الثانى فمازال مشروعا ينتظر الظهور في السوق ، ويبقى البحث والمقالات ظهرت

فأ تقدم السيد الدكتور نصر حامد أبو زيد - الأستاذ المساعد

بكلية الآداب ، بجامعة القاهرة بإنتاجه العلمى للترقية إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية ، وجاء إنتاجه في شكلين :

الأول : الكتب ، وقدم منها كتابين :  
١ - الإمام الشافعى وتأسيس الإيديولوجية الوسيطة : نشر دارسينا للنشر . القاهرة ١٩٩٢ م

٢ - نقد الخطاب الدينى - نشر دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٩٢ م .  
الثاني : البحوث والمقالات :

٣ - الكشف عن أقنعة الإرهاب - بحثاً عن علمانية جديدة - مجلة أدب ونقد . القاهرة - العدد ٥٥ - يونيو ١٩٩٠ م .  
٤ - ثقافة التنمية وتنمية الثقافة - مجلة القاهرة - العدد ١١١ - ١٩٩٠ .

٥ - الترات بين الاستخدام النفعى والقراءة العلمية - مجلة أدب ونقد - القاهرة - العدد ٩٩ لمارس ١٩٩٢ م

٦ - قراءات التراث في كتابات أحمد صادق سعد - ألقى في مؤتمر وتحت النشر .

العقل ، وانتصر للقبليّة على حساب الإسلام ، ويعدّ فيكرّر ما قاله عن السقيفة في بصوت أخرى سابقة ، وما جرى فيها من تدشين السيطرة القرشيّة على الإسلام والمسلمين ، فالتاريخ الإسلامي كله مؤامرة حاكها الخلفاء من قريش .

وهو يتهم الشافعي بالمغالطة حين قال : (لم أجد لرسول الله سنة ثابتة من جهة الاتصال خالفها الناس كلهم ، ولكن قد أجد الناس مختلفين فيها : منهم من يقول بها ، ومنهم من يقول بخلافها ، فأما أن يكونوا مجتمعين على القول بخلافها فلم أجدها قط) . وهي شهادة صادقة من إمام عظيم ، هو واضح علم المصطلح .

ولكن الشافعي في مقياس البهاث ملق ومغالط ، وكان يناضل من أجل القضاء على التعددية الفكرية والفقهية . ويقرّر البهاث أخيراً النتيجة التي تتكرر في بصوته دائماً : (أن أوان المراجعة والانتقال إلى مرحلة التحرر ، لا من سلطة النصوص وحدها ، بل من كل سلطة تصوق مسيرة الإنسان في عالمنا ، علينا أن نقوم بهذا الآن وفوراً قبل أن يجرّفنا الطوفان) .

وأول النصوص التي يؤكد على ضرورة التحرر منها : القرآن والسنة ، ولكنه لم يحدد مفهوم هذا التحرر ، ولا حدود هذه النصوص ذات الطابع

الإيديولوجي الخاص ، وماذا يريد للامة بعد أن تلقى بالقرآن والسنة جانباً ١٢ ٢ . نقد الخطاب الديني - كتاب مطبوع في مائتين وعشرين صفحة من القطع المتوسط ، مصور ، وغير متداول ، والناشر دار الثقافة الجديدة . والكتاب يقع في مقدمة وثلاثة

فصول ، ويتضمن كل فصل مجموعة من البحوث وفي المقدمة يهجم الباحث على (الغيب) بأسلوب غريب ، فيجعل النقل الفيضي غارقاً في الخرافة والأسطورة ، مع أن الغيب أساس الإيمان .

وهو أيضاً يقع في مغالطة خطيرة حين يقرّر أن (العلمانية) ليست في جوهرها سوى التناويل الحقيقى ، والفهم العلمى للدين ، وليست ما يروج له المبطلون من أنها الإلحاد الذى يفصل الدين عن المجتمع والحياة ، يقول : (إن الخطاب الديني يخلط عن عمد ، ويوعي ملك خبيث بين فصل الدولة عن الكنيسة ،



أى : فصل السلطة السياسية عن الدين ، وبين فصل الدين عن المجتمع والحياة) . ولا أدري إن كان ذلك عن جهل بمفهوم العلمانية ، أو هو يضاعف من خطورة هذا الاتجاه بتزييف المفاهيم !!

وفي الفصل الأول من الكتاب يتصدى لنقد الخطاب الديني المعاصر بمناقشة قضية النص ، وقضية الصاكنية ، ويشدد نقده للأزهر وللدولة في مواجهة التطرف ، وهو ينتصر بحساس شديد لسرواية سلمان رشدي (آيات شيطانية) مع ما اشتهرت به من فساد وهولسة ، وهو غالباً لم يقرأها ، ولم يعرف ما حفلت به من نقن لا أدبي ، وعفوية خرجت من أعضاء كافر مرتد ، ومع ذلك يزيد في الخروج على معايير النقد الموضوعى ، ويتجاهل أمانة الكتابة الفكرية بل هو يسقطها حين يضع سلمان رشدي في مواقع مشابه لوقوف الكاتب نجيب محفوظ في (أولاد حارتنا) .

الوراقع أن النغمة الصادة التي يتحدث بها المؤلف تجمع بين عناصر مختلفة تماماً ، فالأزهر والتطرف شيء واحد ، والخطاب الديني الرسمي وغير الرسمي سواء ، والعلماء هم (كهنة) يمثل سلطة شاملة ، ومرجعاً أخيراً في شئون الدين والعقيدة .

وهو ينعى على الخطاب الديني أنه يريد كل شيء في العالم إلى علة أولى هي

الأساس الذي استند إليه مفهوم القرشية ، سواء في بعده السلطوى الدينى ، أو في بعده الثقافى - أساس عصبى عرقى ، لا أساس ثقافى حضارى ) .

وهذا كلام خطير لا يمكن قبوله إلا في مجال معين من الانتماء الإيديولوجى ، الذى يعتمد إلى تشويه تاريخ القرآن نتيجة عدم فهم العلاقة بين القرآن والقراءات ، بل وقصدا إلى هذا التشويه ، كان المسلمون عرفوا في عهد النبوة ( قرآنيات ) كثيرة ، فوجدتها خيانة عثمان في قرآن واحد .

والباحث في هذا المقال يكشف أيضا عن خلل في الاعتقاد ، ( إذ يرى أن الإلهى إذا تجلى في اللغة يكاد يكون بشريا ، وأن الإلهى تجلى في القرآن ( التفسير ) كما تجلى في المسيحية في صورة المسيح البشر ، ابن الإنسان ) وهذا تصور غريب ومرفوض .

ففى رأيه أن هناك جدلية ( الإلهى / الإنسانى ) وهى صيغة من التلازم بين طرفين لكل منهما أثر في الآخر ، وهل هناك إهانة للمقيدة أشنع من هذا ؟ .

وبقية المقال تنوع من الدعاية السياسية لاترقى إلى مرتبة العلم ، والبحث العلمى .

وهو يطلب بالترجى إلى البحث عن علمانية جديدة ( المقالومة الردة السلفية ، والإرهاب والتطرف ،

بجدلية تند جدلية ، تحمل في أحشائها جنيها جدليا ، متجادلا بذاته مع ذاته - إن صبح التصور أو الثمير .

ليست هذه سفرية ، ولكنها النتيجة التى يخرج بها قارئ هذا الكتاب غير المنطور ، وهى الآن .

٣ - الكشف عن القنعة الإرهاب ( بحثا عن علمانية جديدة ) . ( مقال ) مجلة أدب ونقد .

يعلق الباحث بهذا المقال على كتاب صدر لغاى شكري ، وهو يبدو فيه خائضا في أحوال السياسة والحزبية ، فهو ليس بحثا علميا ، ولكنه مجاملة لكاتب معروف الهوية ، وبرغم ذلك فقد خط مرة أخرى بتكرار ما سبق أن ذكره ، ويذكره دائما في كل مقال : ( إن إخضاع الفكر والثقافة للسلطة الدينية السياسية يمتد أيضا إلى العمق التاريخى لمجتمعاتنا ، لكن ذلك الإخضاع يتزامن في الحلفة العربية مع إقرار مبدأ السيادة القرشية ، بعد إعطائه بعدا دينيا ) .

ثم يقول : ( لقد كان مسموحا في عصر النبوة يتعدد قراءات النص الدينى ، وهى القراءات التى تتلام مع واقع التعدد القبلى واللغوى في الجزيرة العربية . وقد تم إلغاء ذلك التعدد لصالح القراءة القرشية ، بواسطة عثمان بن عفان ) .

ويقول : ( ومن الضروري تأكيد أن

( الله ) في الواقع ، ويرى أن ذلك إحلال لله في الواقع ، ونفى لله ( إنسان ) كما أنه إلغاء للقوانين الطبيعية والاجتماعية . ويميل إلى مقولة الفكر الغربى بأن الله خلق العالم ثم تركه يدور ، كما أن صانع الساعة تركها تدور وحدها .

وهو يدافع بحماسة عن ( الماركسية ) للفكر الغاربي ، ويبسوتها من تهمة الإلصاق ، بل ويقول بقطعة تأويل الماركسية بالإلحاد والمادية ، ولعله يتصور أن ماركس كان مؤمنا روحى الفزعة .

وقد تتبع الباحث فكر سيد قطب ، حتى فيما أثبتته نصوص القرآن ، فهو يستنكر أن يوصف المخالفون للإيمان بالكفر ، وكأنه اعترض على القرآن ذاته الذى نهى فيه في صورة البينة : ( لم يكن الذين كفروا من أهل الكتاب والمشركين منفكين حتى تأتيهم البينة ) كما جاءت آيات كثيرة في وصف المخالفين للإسلام بالكفر .

وخلاصة القول : أن الباحث وضع نفسه مرصدا لكل مقولات الخطاب الدينى ، حتى ولو كلفه ذلك إنكار البديهيات ، أو إنكار ما علم من الدين بالضرورة .

ولسوف يطول بنا الحديث وإن ينتهى إلى نتيجة ، كما أن الكتاب كله لم يصل إلى أية نتيجة سوى تلك القنعة النقدية المضرة ، فهو بحث :

جدلية تضرب في جدلية ، لتخرج

وفض الاشتباك بين الدين والسلطة ،  
وتحصير سلطة الدولة من سطوة  
رجسالم الدين ، ومن السيطرة  
الثيوقراطية الموغلة في التخلف ) .

وكأنه في الواقع يتحدث عن مجتمع  
تحكمه الكنيسة في قلب العصور  
الوسطى ، وهو إلى جانب ذلك نوع من  
الدعاية السياسية التي لا تحي هدفها  
علمياً بحال من الأحوال .

٤ - ثقافة التمنية وتنمية  
الثقافة - مقالة في مجلة القاهرة -  
ركز فيها الباحث على موضوع ( العقل  
العربي ) وأنه محاصر بين سلطتين :  
سلطة النص الديني ، وسلطة  
السياسة الحاكمة ، وأن ذلك لم يبدأ  
مع صفين ، التي كانت فيها الخدمة  
التاريخية للداوية عمرو بن العاص ،  
بل بدأ في خلاف السقيفة بين  
المهاجرين من أهل مكة ، والآنصار من  
أهل المدينة ، فلل الأمر إلى سلطة  
قريش أي أن أبابكر كان يحكم باسم  
القبيلة وكذلك باقي الخلفاء  
الراشدين ، من سلسلة التأمير .

وقد ذهب إلى أن عثمان كان يعمل  
لحساب قريش في حين قضى على تعددية  
النص التي تمثلت في السماح بقراءته  
وفقاً للهجات العربية المختلفة ، فالقى  
كل القراءات لحساب القراءة القرشية .

وهو كاذب وجهل وافتراء ، أما الكذب  
والجهل فلأن القراءة لم تكن باللهجة بل

هي بالرواية ، والقراءة سنة متبعة ،  
وأما الافتراء فهو القول بأن عثمان كان  
يعمل بنزعة قبلية ، استثماراً لمؤامرة  
السقيفة ؟ واستمراراً لطفيان قريش .

ولا ريب أن الباحث ناقل: هنا عن  
مقالات لبعض المستشرقين من أمثال  
رجيس بلاشير في كتابه ( مدخل إلى  
القرآن ) ، ويوشك من يقول بأقوالهم أن  
يذبح كما زاعوا ، بل إنه يقطع في هذه  
الطريق أشواطاً أبعد مما قطع بلاشير .

وهو يرى من جانب آخر أن كل  
استبداد في السلطة الآن امتداد لتلك  
المرحلة ، حين سيطر التفكير الديني  
الفيضي التواكلي ، التبريري ،  
القواشي ، وكل ذلك وصف للإسلام .

والجانب الفيضي عنده هو خرافة  
وأسطورة ، ويقول :

ولا خلاص من تلك الوضعية إلا  
بتحرير العقل من سلطة المنصوص  
الدينية ، وإطلاقه حراً يتجادل مع



الطبيعة ، والواقع الاجتماعي  
والإنساني فينتج المعرفة ، التي  
يصل بها إلى مزيد من التصور ،  
فيصقل ادواته ، ويطور آلياته ) .

وسوف نرى أنه يعنى بالنصوص ما  
يشمل القرآن والسنة ، وهي دعوة  
خطيرة تكررت كثيراً في مواضع أخرى ،  
يريد بها نفى العلاقة بين العقل والنص  
القرآني بخاصة ، مستخدماً المزيد من  
المغالطات ، وتزييف المفاهيم ، مع أن  
النصوص الصحيحة لا تصادم مع  
العقل بحال .

ثم نجدده يخوض مرة أخرى في موقف  
الإسلام من القبيلة ، فيرى أن الإسلام  
لم ينهها ، بل احتفظ لها بأهم  
خصائصها الثقافية متمثلة في اللهجة  
الخاصة إلى درجة السماح بتعدد  
قراءات النص الديني - القرآن -  
وفقاً للسان كل قبيلة ، وذلك ما صرف  
بالأحرف السبعة ، وهو رأي مردود على  
صاحبه ، لا يقبل منه إطلاقاً ، ولأنه  
يمثل إساءة إلى القرآن ذاته ، عن جهل  
فاضح لم يكلف نفسه عناء البحث عن  
الحقيقة في مظانها .

ويمضي في تجاوزاته إلى درجة أن  
يتهم القرآن بأنه : ( لم ينج من آثار  
عمليات المحو والإبتيات تلك ) . ويبنى  
ذلك على ادعاء الشيعة أن القرآن خفيت  
منه عمداً النصوص الدالة على إساءة  
علي ، ولا يكلف نفسه مرة أخرى عناء  
البحث عن حقيقة هذا القول الذي لم

## □ □ □ معركة الوجد والقناع

(الضراج) لابی يوسف - الفقيه الحنفى ، الذى صار فى تقديره فقيه السلطة .

والموضوع على أية حال لا أهمية له ، فالمحدث عنه مجهول ، وهو ذو هوية خاصة ، تلعب دورها فى دمشق على انقاض ( التراث ) .

٧ - إهدار السياق فى تأويلات الخطاب الدينى - تحت النشر .

وهو بحث يدور فى نفس المدار السابق بكل جدلياته ، غير أنه يضيف مناقشة كتاب ، لمؤلف حديث ، يتحدث عن قضايا الناسخ والمنسوخ ، والتنجيم ، وإعجاز القرآن ، والتأويل العلمى ، والحكم والمتشابه ... إلخ ..

وهو يبدأ مناقشته للكتاب بمقدمة يذكر فيها قوله :

( يتم فى تأويلات الخطاب الدينى للنصوص الدينية إغفال مستوى أو أكثر من مستويات السياق التى ناقشناها فى القسم الاول ، وفى كثير من الأحيان يتم إغفال كل المستويات لحساب الحديث عن نص يرافق النصوى الإنسانية من كل وجه . إن التصورات الأسطورية المرتبطة بوجود أنزى قديم للنص القرآنى فى اللوح المحفوظ باللغة العربية ما تزال تصورات حية فى ثقافتنا ) - وهذا الكلام الغريب ناشئ عن المقولة التى يؤمن بها ، وهى « أن القرآن منذ نزل على محمد أصبح وجوداً بشرياً ،

وتعرض للعلاقة بين الدين والتراث ، كما تعرض للفكرة التى كررها دائماً من تحول الإسلام إلى مشروع قبل نتيجة اجتماع السقيفة فصارت الدولة قبيلة .

ولا جديد فى هذه المقالة ، فهى تريد لأفكار متفرقة فى سائر المقالات ، والنقطة واحدة ، والموضوع واحد ، وهو التراث وتأويله وتجديده ، وموقف الآخرين منه .

٦ - قراءة التراث فى كتابات أحمد صافى سعد .

وهو مقال سياسى القى فى ندوة عن ( إشكاليات التكوين الاجتماعى - الفكرىات الشعبية فى مصر ) - تحت النشر .

ولما كان الموضوع حملة على الخطاب الدينى فإنه يتهم الدعوة إلى ( الاقتصاد الإسلامى ) بأنها دعوة إلى الخطاب الدينى الإرشادى الوعظى ، الذى يستهدف تمرير نظام اقتصادى استغلال قاهر ، يذاع عن الملكية الخاصة ، ويترك الأسعار لآليات السوق وقانون العرض والطلب ... ثم يفتح : إنها الرأسمالية المستقلة الغليظة ، التى اختفت من معالقلها الأصلية لحساب التخطيط والتوجيه والتدخل المباشر أحياناً - ثمرد باسم الإسلام ، استناده إلى تراثه .

وفى البعث قراءة لأفكار أحمد صافى سعد - وأرائه فى كتاب

يقول به إلا الشيعة الغلاة ، فاما الإمامة فسن موقفهم هو موقف أهل السنة تماماً ، من تنزيه القرآن عن المص والإثبات ، فماذابقى لهذا القائل من آثار المنهج السليم ، والرأى السديد ١٢

وينتهى الباحث إلى نوع من الاحتياط فيسجل أن المسلم لا يعلم عن المسيحية إلا ما يقوله الوعاظ خطباء المساجد ، ولا يكاد المسيحي بالمثلى يعلم عن الإسلام إلا ما تبثه أجهزة الإعلام ، وما يقال فى شبه سرية داخل المؤسسات المسيحية ، التى لا تجرؤ على المناقشة الحرة للإسلام ، بالقدرة الذى تناقش به المسيحية فى أروقة المساجد ، وعلى المخابر . إن المسلمين يتجنبون على المسيحيين ، وكأنه يبذر الحب لفتنة طائفية ، وهذه فى الواقع سمادير لا يقول بها كاتبات مفيق .

والمقال على بالاحتياط الذى لا يقبل من باحث يزعم أنه نزيه ومحيد ، وهو يظهر بالموضعية والعلم .

٥ - التراث بنين الاستخدام النفسى والقراءة العلمية - مجلة أدب ونقد . سلطة النص فى مواجهة العقل .

مقال يعتمد على ما قدمه الدكتور زكى نجيب محمود من تأملات وروى فى كتابه ( حصان السنين ) ، ولكنه يكرر ما سبق أن ذكره فى كتابه عن الظاهرى من اللوحى والسنة وكيف ألق الشافعى سواقه ينشر فيه النص على العقل

منفصلا عن الوجود الإلهي -  
فإنجاز القرآن بهذا المعنى أسطورة ،  
وكونه كلام الله أسطورة ، وانتماؤه إلى  
المصدر الغيبي أسطورة ، فهو يتحدث  
بحسب من ( أسطورة وجود القرآن في  
عالم الغيب - إنكار لما لا يقع تحت  
الحس ، وعالم الغيب لا يصلح  
( موضوعا ) للفكر ، بل هو موضوع  
للاعتماد فقط . فضلا عن استخدام  
كلمة ( أسطورة ) في وصف وجود  
القرآن وهو تعبير لا يليق ، إن لم يكن  
تجاوزا قبيحا .

٨ - محاولة قراءة المسكوت عنه في  
خطاب ابن عربي - مقال في مجلة  
الهلال .

وهو مقال قصير يحاول إدراج القرآن  
في إطار محاولة ابن عربي ، باعتبار  
القرآن جزءا مندمجا في كل ، ومع أنه  
ذكر في العنوان أنه يتحدث عن المسكوت  
عنه عند ابن عربي - فهو لم يقدم  
شيئا من هذا الوعد ، وانتهى المقال كما  
بدأ بلا هدف سوى استخدام بعض  
الكلمات التي صيغت صياغة جديدة  
مثل : التفاضل ، والتفاض . وهو يرى  
أن إعجاز القرآن ليس إلا في تغليب على  
الشعر وسجع الكهان ، ولكنه ليس  
معجزا في ذاته ، وهو كلام أضحى  
بالإلحاد .

وهو إلى جانب ذلك يدور حول الأفكار  
المكررة : قراءة النص - مضمون  
الخطاب - إشكالية القراءة . ويكفي أن

يكون ابن عربي بشطحاته مجبور  
الحديث ليقع الباحث في نفس الشطخ ؛  
يقول : ( من هنا نفهم حرص ابن عربي  
على تأكيد أن خطابه ليس من إبداعه  
هو ، بل هو من مصدر إلهي مقدس ،  
وابن عربي مجرد مبلغ ، وهذا معناه أنه  
مرتد إلى الأصل والمنبع ( الله / اللغة ) -  
وهذا تعبير شاطح عن الذات الإلهية ،  
إلى جانب أنه يوحي أن يجعل ابن عربي  
نبيا يوحى إليه .

٩ - مفهوم النص : الدلالة اللغوية -  
مقال في مجلة ( إبداع )

والهدف من هذا المقال هو الكشف عن  
بعض خصائص الثقافة العربية  
الإسلامية في جانبها التراثي التاريخي ،  
وهو يعالج بعض المسائل عند الإمام  
الشافعي وعند الزمخشري ، في إطار  
بحثه عن مفهوم كلمة ( النص ) .

ثم يشفع هذا المقال بآخر عن مفهوم  
النص : التاويل ، مفهوم الثقافة  
للنصوص ، وهو مكمل لسابقه ، وكلا  
كلام مستقى من عمل سابق للباحث عن  
( مفهوم النص ) - تقدم به في مشروع  
ترقيته السابقة لاستاذ مساعد .

١٠ - التاويل في كتاب سيبويه -  
مقال في مجلة ألف - الجامعة الأمريكية  
وهو يدرس طريقة سيبويه في التاويل ،  
وهو منهج أفاده من علم الكلام ، وقد  
اقتصر على مجموعة قليلة من الأمثلة .  
إلا أنه يدل على فهم صاحبها لظاهرة  
( تناقض ) فروع الثقافة الإسلامية ، وهو

مقال يحسب للباحث .

١١ - الإنسان الكامل في القرآن . مقال  
باللغة الإنجليزية ، ٢٢ صفحة عن بذور  
المفهوم الصوري للإنسان الكامل في  
القرآن ، وقد أرفق الباحث بصورة المقال  
ملخصا من مبحثين بالعربية ، وهو  
يستقي صفات الكمال الإنساني من  
الفهم الصوري لفصحة الخلق  
( نشاط ثقافي )

١٢ - البوشيدو (روح اليابان) دائرة  
الشئون الثقافية العامة . بغداد .

ترجمة مع مقدمة عن اليابان ودخولها في  
التاريخ الحديث .

( نشاط ثقافي ) .

١٣ - مركبة المجاز - من يقودها ؟ وإلى  
أين ؟ - مقال بمجلة ألف بحث يجمع بين  
اتجاهات عديدة في الفكر الإسلامي .

وهي اتجاهات تتناقض أحيانا ، ولكنه  
يدرس المجاز دراسة جادة كما تصوره  
عبد القاهر في كتابه ( أسرار البلاغة ) .  
غير أنه بعد أن يمر بمستويات الدراسة  
المختلفة - يخدم البحث خفاما سياسيا  
دراميا ينتقد فيه أيضا الخطاب الديني  
السذبي يحاول تجاوز الأزدواجية في  
التصور الديني ، المشابيه بين  
الأزدواجية اللغوية ، فإذا هو بذلك  
يخدم الأوضاع السائدة في الملتقى  
العربي والإسلامي ، يقول في النهاية :  
( تتعمد أشكال النظم السياسية في  
عالمنا ، بين الملكي والجمهوري ، نظام

□ □ □ معركة الوجه والقنايع

١ - كتابه عن (الإمام الشافعي) خفيف الوزن علميا ، لا يَقْوَمُ به الباحث مع ما سبق أن سجلناه من آراء منحرفة لا تليق أن تنتشر عن الإمام العظيم .

٢ - الأعمال من ٢ - ٩ تعتبر عملاً واحداً لوحدة الاتجاه ، ويصرف النظر عن محتواها . فاما المحتوى فالرأى فيه انه خليط من فكر وإيديولوجية ، ونقد ، وتطرف ، وجدلية . وبذلك تاهت هوية الباحث ، فلم يظهر توجهه في إطار مواد اللغة العربية ، أو الثقافة الإسلامية .

٣- والعمالن ١٠ و ١٣ - بحثان مقبولان يحسبان له عملا واحدا ، نظرا إلى ضآلة حجم كل منهما .

٤ - والعمال ١١ و ١٢ نوع من النشاط الثقافي .

وبذلك نرى أن الأعمال التي تقدم بها السيد الدكتور نصر حامد أبو زيد تحتاج إلى إعادة نظر وفتحية ، كما تحتاج إلى إضافة جديدة ، تتصل اتصالا كاملا بمواد الدراسة التي تدرس في قسم اللغة العربية بكلية الآداب .

فالإنتاج المقدم لا يرقى إلى درجة  
استاذ بقسم اللغة العربية بكلية  
الآداب ، بجامعة القاهرة .  
والله ولى التوفيق .

(دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة) ، والأخرى عن فلسفة التأويل : دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين ابن عربي) .  
وكل ما كتبه تقريبا يمتاح من روح هاتين الرسالتين .

وطابع الإنتاج قريب من علم الكلام والعقيدة ، مع تحكيم النظرة المادية المنكرة لحقائقهما ، الجادة لمعطياتهما . فلم يخرج الباحث عن الإطار الذي وضع داخله رسالته للمجستير والدكتوراه ، في العناوين أو في الموضوعات .

ولما كان مذهب الباحث مرفوضاً على مستوى القراء أو مستوى المتخصصين في الثقافة الإسلامية - فإنه لم ينشر أعماله إلا في مجالات محدودة الانتشار ، وغير محكمة أحياناً مخافة رد الفعل الذي يتوقعه قطعاً .

والكتاب الذي قدمه مطبوعاً - قدّم  
إلى اللجنة في شكل تجربة حصل بها على  
رقم إيداع في دار الكتب ، ثم أحجم عن  
دفعه إلى السوق ، لما يتضمنه من مفاهيم  
مرفوضة على كل مستوى .

والرأي في أعماله المقدمة :

الحزب الواحد والتعددية الحزبية ، نظم مدنية ، وأخرى عسكرية - لكنها تتفق جميعا في طابعها الدكتاتوري التسلسلي القاهر . في عالمنا يتوحد شخص الحاكم بالوطن . ويستوعبه داخله ، بحيث يضحى نقد الحاكم خيانة للوطن ، ويصبح الخلاف معه مرقوا من الدين ، وهرة وإحصاء - هذا على المستوى المياسي ، أما على مستوى الفكر ، والثقافة - فالمأساة لا تقل فداحة فالضرب العربي في جملة يتعامل مع المجاز بوصفه حقيقة ( ... ) .

وهكذا لم يستطع الباحث أن يتخلص من نبرته النقدية ، حتى ولو انعدمت العلاقة بين طرفي الحديث ، إلى حد الغربة بينهما .

ولكن البحث ذو مضمون بلاغي .  
وهو يتناول قضايا عقلية خلافية  
قديمة . بأسلوب مقبول .

## الخلاصة

وخلص القول أن الباحث يدور في فلك مفهومين. لا ثالث لهما ، هما : التراث والتاويل ، وهما في الواقع تخصصه الدقيق ، فإحدى رسالتيه كانت عن الاتجاه العقلي في التفسير

**عبد الصبور شاهين**

# التقرير الرابع

## بسم الله الرحمن الرحيم

من خارج اللجنة فتراد هذه الفترة شهراً آخر . وذلك وفقاً لأحكام المادة (٧٢) من قانون الجامعات .

**ثانياً :** كان عدد حضور اجتماع مجلس أساتذة القسم مساوياً لعدد الموقعين على تقرير اللجنة الدائمة . وبين الحضور أربعة من أعضاء اللجنة المؤقتة .

**ثالثاً :** أن اللجنة بدل أن تأخذ بمبدأ الأغلبية في تقارير المحكمين أخذت بمبدأ الأقلية ولم تعتمد التقريرين الإيجابيين ، وأثرت اعتماد التقرير السلبي الوحيد رغم ما فيه . واعتمدت في ذلك على تصويت لاف في دالة رجحانه بفارق صوت واحد (٧،٦) .

**رابعاً :** أن تقرير اللجنة يختتم بعبارة : « اختارت اللجنة هذا التقرير ليعبر عن رأيها الجماعي » . ولا مصداقاً بديلاً لهذه العبارة ، فمن بين أعضاء اللجنة من رفض التوقيع على التقرير . ومرفق الملاحظات التي أعدها أساتذة القسم وأقرها مجلسهم ■

ولكم خالص تقديري

رئيس مجلس القسم  
جابر عصفور

١٩٩٢/١٢/٩

الاستاذ الدكتور عميد كلية الآداب جامعة القاهرة .  
تحية طيبة .. وبعد

فقد اجتمع مجلس قسم اللغة العربية يوم الاثنين الموافق ١٩٩٢/١٢/٧ لمناقشة تقرير اللجنة العلمية الخاص بالإنتاج الذي تقدم به الزميل الدكتور نصر حامد أبو زيد للترقية إلى درجة أستاذ في القسم وقد انتهى المجلس بالإجماع بعد المراجعة الثانية والمناقشة التفصيلية إلى رفض التقرير شكلاً ومضموناً وأكد أعضاء المجلس بالإجماع في الوقت نفسه جدارة الإنتاج المقدم من الزميل لأن يرقى به إلى درجة أستاذ في اللغة العربية وأعد الأساتذة الحاضرون ملاحظات تفصيلية حول تقرير لجنة الترقيات .

ويطيب لي قبل الملاحظات التفصيلية التي أعدها أساتذة القسم واعتمدها مجلسهم أن أتقدم إلى سيادتكم بالملاحظات الاستهلاكية التالية :

أولاً : أرسل إنتاج الزميل الدكتور نصر أبو زيد إلى لجنة الترقيات بتاريخ ١٩٩٧/٥/٩ وتم توزيعه بجلسة ١٩٩٧/٥/٢٨ . واعتمدت اللجنة تقريرها الجماعي المعروض على مجلس أساتذة القسم بتاريخ ١٩٩٢/١٢/٣ أي بعد مضي حوالي سبعة أشهر من تقديم الإنتاج . وبعد أن قامت اللجنة بترقية أقران له تقدموا معه ويعدده على السواء . وفي ذلك مخالفة واضحة لقواعد نظام العمل في اللجان العلمية الدائمة التي تنص على ضرورة أن تقوم اللجنة بتقديم تقريرها خلال شهرين على الأكثر من تاريخ وصول الإنتاج إليها . إلا إذا كان من الفاحصين من هو خارج الجمهورية أو

## ملاحظات

### أستاذة ألسام اللغة العربية

### على التقرير الخاص

### بترقية نصر حامد أبو زيد

لا علاقة لها بعمل اللجنة ، ويتحول إلى محاكمة اعتقادية ويتجلى ذلك فيما يحويه التقرير من عبارات تشكك في سلامة عقيدة صاحب الإنتاج ، وتحكم عليه في دينه . يدل أن تحكم على انتاجه الذى هو موضوع التقييم العلمى لا الاعتقادى ويبدو أن اللجنة قد لاحظت ذلك ، فحدث شطب لعبارات وجمل كثيرة في التقرير واستبدلت بالمشطوب عبارات وجمل مغايرة . ولكن ظل المشطوب لافقاً يمكن قراءة بعضه .

ومثال ذلك :

١ - ما ورد في الصفحة الخامسة ( السطر الثامن ) من وصف لبعض اجتهادات الباحث صاحب الإنتاج بعبارته نفسها « وهذا كفر صريح » ، وقد استبدلت عبارة تقول : « وهذا تصور غريب ومرفوض » . ولكن ظل الاصل المشطوب يلفت العين إليه .

\* ب - ما ورد في الصفحة السادسة ( السطر التاسع من اسفل ) من وصف لأحد آراء الباحث بأنه « رأى كافر مردود » . وقد شطب كلمة « كافر » ، ولكنها ظلت لافقة وما ذكرناه من مثاليين ليس سوى نموذج لغيره المتناثر في جل صفحات التقرير . ويبدو أن من قدام بالشطب لم ينتبه إلى أن بعض الجمل قد فقدت اكتمالها الدلالى بعد الشطب ، فلا يتضح معناها تماماً إلا بالجزء المشطوب . وما وقع في الفقرة

في مواضع متعددة . وقد قام المجلس بقراءة التقرير ومناقشة ما فيه تفصيلاً وانتهى بإجماع أصوات أعضائه إلى رفض التقرير ومخالفة ما انتهى إليه من نتيجة ، وذلك إسناداً إلى القسمين التاليين من الملاحظات التي وافق عليها المجلس بإجماع أصوات الحاضرين .

### القسم الأول : الملاحظات العامة :

الملاحظة الأولى : خرج التقرير عن المهمة الأصلية للجنة الترقية ، وهي « فحص الإنتاج العلمى وحده دون التعرض لآى اعتبارات أخرى » فيما تنص قواعد نظام العمل في اللجان العلمية الدائمة الصادرة عن المجلس الأعلى للجامعات للدورة الخامسة ، فالقرار يتعد عن التقييم العلمى الموضوعى ، ويركز على جوانب اعتقادية

فاجتمع مجلس القسم على مستوى الأساتذة بحضور كل من الأساتذة الذكائرة : يوسف عبد القادر خليف ، ومحمود على مكى ، ونائلة هانم إبراهيم ، وسيد حنفى حسنين ، ومحمود فهمى حجازى ، وأحمد على مرسى ، وجابر عصفور ، وطه كادى ، وشوقي رياض ، وعبد الله الخطاوي ، وأحمد شمس الدين المحجلى ، وسليمان العطار . وذلك لمناقشة التقرير الخاص بالإنتاج العلمى الذى تقدم به الزميل الدكتور نصر حامد أبو زيد للترقية إلى لجنة الأساتذة والتقرير مرافق بالألة الكاتبة في إحدى عشرة صفحة ، وبه شطب لكلمات وجمل عديدة في تسع صفحات ( هي ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ) ، وقد استبدلت ببعض المشطوب كلمات بخط اليد . وأضيف إلى الرقوم بالألة الكاتبة عبارات زائدة بالخط نفسه

الثالثة من الصفحة الثانية مثال على ذلك .

ورغم محاولة تنقية التقرير من بعض الاتهام في العقيدة أو التشكيك في النوايا ، فقد بقيت مجموعة من الجمل اللافتة دون شطب منها :

١ - ما ورد في الصفحة الثامنة ( السطر التاسع ) من أن الباحث لا يجرؤ على نشر أفكاره في المجتمع « الذي يرفضها ولا شك بل وقد يحكم عليها حكماً قاسياً ، كما يحكم على صاحبها ... » ومنطوق الحكم مشطوب تخفيفاً لوقعه .

ب - ما جاء في الصفحة الثالثة ( السطر السادس من أسفل ) من اتهام الباحث بأنه يرى أن « الأزهر والتطرف شيء واحد » .

ت - ما ورد في الصفحة الرابعة ( السطر الثالث ) من أن الباحث « يدافع بحماسة عن الماركسية الفكر الغاربي ويبرئها من تهمة الإلحاد » .

ث - ما جاء في الصفحة نفسها ( السطر التاسع والعشرون ) وما نصه : « أن الباحث يضع نفسه مرصداً لكل مقولات الخطاب الديني حتى لو كلفه ذلك إنكار البيهيات أو إنكار ما علم من الدين بالضرورة » .

ج - ما ورد في الصفحة الخامسة ( الفقرة الأولى والثانية ) من وصف الباحث بأنه « يعمد إلى تشويه تاريخ

القرآن » . ووصف كلامه بأنه « يكشف أيضاً عن خلل في الاعتقاد » .

ح - ما ورد في الصفحة السادسة ( السطر الثامن ) من وصف لقول الباحث بأنه « يمثل إساءة إلى القرآن ذاته » .

خ - ما ورد في الصفحة السابعة ( السطر الخامس والسادس ) من أن الباحث « كأنه يبذر الحب لفتنة طائفية » .

د - ما ورد في الصفحة الثامنة ( السطر الخامس من أسفل ) من وصف كلام الباحث بأنه « كلام أشبه بالإلحاد » .

ذ - ما ورد في الصفحة التاسعة ( السطر الثاني ) من أن الباحث « يوشك أن يجعل ابن عربي نبياً يوحى إليه » . وما سبق من أمثلة يغني عن غيره الذي سنعود إلى بعضه في القسم الثاني من مجموع هذه الملاحظات .

الملاحظة الثانية : يستخدم التقرير عبارات انفعالية ، حادة غير علمية . مثالها :

١ - ما ورد في الصفحة السادسة من وصف اجتهد الباحث بأنه « كذب وجهل واقتراء » [ السطر الأول ] وأنه يكشف عن « جهل فاضح » [ السطر الثامن من أسفل ] . وما ورد في الصفحة السابعة من وصف لأراء الباحث [ السطر السادس ] بأنها

« سمادير لا يقول بها كاتب مفيد » ( و « سمادير » في لسان العرب ) هي ما يقرأ للإنسان من ضعف بصره عند السكر من الشراب وتمشي الفعاس والدوار ) .

ب - ما ورد في الصفحة الثالثة من وصف كتاب بأكمله بأنه : « جدلية تضرب في جدلية ، لتخرج بجدلية تد جدلية ، تحمل في احتشائها جنيناً جدلياً ، متجادلاً بذاته مع ذاته » .

ت - ومن ذلك استخدام عبارات لا علاقة لها بالتقييم العلمي في وصف بعض من يتعرض الإنتاج لأعمالهم ، كأن يصف التقرير الكاتب غالي شكري بأنه « كاتب معروف الهوية » [ ص ٤ ] أو يصف المفكر المرحوم أحمد صادق سعد بما نصه : المتحدث عنه مجهول ، وهو ذو هوية خاصة تلعب دورها في دمشق على انقراض التراث » . والوصف الأخير يشير السؤال : كيف يكون المرء مجهولاً وذاً هوية خاصة تلعب دورها في دمشق على انقراض التراث ؟

الملاحظة الثالثة : يعرض التقرير الآراء الواردة في الإنتاج المنتقد عرضاً يختلف عن المراد بها في سياقاتها الأصلية ، فيقتطعها من السياق اقتطاعاً يخل بالمقصود منها ، وينسب إليها ما ليس فيها من معنى أو دلالة ، بل ما يناقض ما فيها من معنى أو دلالة . وما يلي أمثلة تغني عن غيرها :

ز - من ذلك ما ينسب التقرير إلى الباحث من أنه يذهب إلى أن «التاريخ الإسلامي كله مؤامرة حاكها الخلفاء من قریش، [ص ٢ من التقرير]. وذلك أنهم لا يريد عليه دليل واحد في البحث المشار إليه، أو غيره. فالباحث لم يقل إن التاريخ «مؤامرة» ولم يستخدم هذه الصفة في تحليله للتاريخ الاجتماعي للمسلمين. بل إن منهجه في فهم التاريخ مناقض لهذا الفهم كل المناقضة.

ب - يشير التقرير إلى أن الباحث «يهجم على «الفقيه، بأسلوب غريب» ويجعل العقل الغيبي غارقاً في الخرافة والأسطورة. مع أن الفقيه أساس الإيمان» [ص ٢] والواقع أن الباحث لم يذكر شيئاً من ذلك. وأن السياق يرتبط بما يؤكد به الباحث أهمية الدراسة العلمية للخطاب الذي يقوم على توظيف التأويل الديني لاستغلال البسطاء والسذج من عامة المسلمين. ويضرب المثل على ذلك بما فعلته شركات توظيف الأموال باسم الإسلام، ويؤكد أن هذا الاستغلال ما كان يمكن أن يقع دون تمهيد الأرض بخطاب «يقفل العقل، ويكبس أسطورة التقوى التي تجلب البركة وتدر الربح الوفير.

ث - ومن ذلك أن التقرير ينتزع مصطلحات الباحث من سياقها، ولا يفهمها ضمن مجالاتها المعرفية المستخدمة فيها، أو يعترف لدلالاتها الاصطلاحية المحددة بالعودة إلى

إطارها المرجعي في مناهجها المعاصرة المعروفة لدى المتخصصين، فينتهي إلى تقييد المقصود من هذه المصطلحات، ويسميهما بما ليس منها «آية ذلك ما يستخدمه الباحث من مصطلحات «الفكر الديني» و «الخطاب الديني» والنصوص الدينية» فالقصد بالفكر الديني - في كتاب الباحث - هو الفهم البشري للدين وليس الدين في ذاته. والمقصود بمصطلح «الخطاب الديني» التعبير اللغوي عن طرائق الاعتماد البشري في فهم الأديان وتأويلها تأويلاً يحقق مصالح بشرية. ولا فارق كبيراً بين النص الديني، و«الخطاب الديني» في هذا السياق الاصطلاحي الذي يفيد من علوم اللغة المعاصرة (حيث أصل مصطلح «الخطاب» - Dis-course ونظريات التفسير الحديثة) أو الهرمنيوطيقا Hermeneutics، حيث الإطارات المرجعية لاصطلاحات: «التأويل» و «النص الديني» والمقصود باصطلاح «النص الديني» في مختلف جوانب الإنتاج هو النصوص البشرية الشارحة للنصوص الإلهية. ولأن التقرير يتجاهل الجوانب السياقية لهذه المصطلحات وأمثالها، فضلاً عن إطارها المرجعي في مجالاتها المعرفية ومصادرها المنهجية، فإنه ينتهي إلى أن الباحث يدعو إلى نبذ النصوص الدينية الإلهية. وهذا أمر لم يقع في كل كتابات الباحث الذي يكرر - في إنتاجه - تفرقة الحاسمة بين «الفكر الديني من ناحية

و «الدين» من حيث مصدره الإلهي من ناحية أخرى» ويطن - دائماً - أن تحليله ينصب على «الخطاب الديني، من حيث هو فكر بشري». وأن دعوته إلى «نقد الخطاب الديني» (البشرى) دعوة تهدف إلى تأكيد مكانة الدين في المجتمع الإنساني. (وذلك في سياقات متكررة) منها ما يقول صراحة [الفقرة قبل الأخيرة من مقدمة «نقد الخطاب الديني»]

«ولا خلاف على أن الدين - وليس الإسلام وحده - يجب أن يكون عنصراً أساسياً في أي مشروع للنهضة. والخلاف يتركز حول المقصود من الدين هل المقصود الدين كما يطرح ويمارس بشكل أيديولوجي نفسي من جانب اليمين أو اليسار على السواء. أم الدين بعد تحليله وفهمه وتأويله تأويلاً علمياً،

ث - يصف التقرير صاحب الإنتاج بأنه «يعمل إلى مقولة الفكر الغربي بأن الله خلق العالم وتركه يدور، كما أن صنائع الساعة تركها تدور وحدها» [التقرير ص ٣ - ٤]. والواقع أن السياق الفعل ينقض ما فهمه التقرير، فالعبرة - بنص كلماتها - ليست عبارة الباحث صاحب الإنتاج، بل هي عبارة الشيخ يوسف القرضاوي وصفاً للفكر الغربي. وقد كان تعليق الباحث عليها

ضمن تحليله لإحدى آليات الخطاب الدينى والمقصود بمصطلح «الآلية» فى هذا السياق اقرب إلى معنى «التقنية» المستخدمة فى «الخطاب» - من حيث ارتباط هذه الآلية برد الظواهر إلى مبدأ واحد . وكان تعليق عليه ما نصه : [ص ٢٣ وما بعدها من نقد الخطاب الدينى]

«وليس مهماً هنا أن يكون مثال الساعة وصانعها معبراً عما يسميه الكتاب التفكير الغربى ، فالدقة العلمية ليست مطلباً فى الخطاب الدينى بل المهم هو ما يحمله الوصف الغربى من دلالات وإيحاءات بغيضة فى واقع عالى - ومازال يعانى - من سيطرة الاستعمار الغربى واستغلال حلفائه المحليين» .

ج - وفى السياق نفسه . ورد تحليل الكيفية التى يختلج بها «الخطاب الدينى» الماركسية فى مقولة الإلحاد، [ص ٣٥ من الكتاب المشار إليه سابقاً] وهى فلسفة اقتصادية سياسية ومنهج فكرى أشمل من أن يلخص فى «مقولة الإلحاد» وحدها . ولم يكن الأمر «دفاعاً حاراً» عن الماركسية كما ذهب التقرير [ص ٤] الذى جاوز الخطأ فى الاقتباس إلى وصف الباحث بقوله ساخراً : ولعله يصلح ويسلم على ماركس إمام المقتنين . وهى عبارة تم شطبها وتعديلها إلى عبارة : «ولعله يتصور أن ماركس كان مؤمناً روحى النزعة، ولا تختلف العبارات

كثيراً من حيث ما تنطويان عليه من دلالة .

ح - يتصور التقرير من بعض كلام الباحث - صاحب الإنتاج - أنه دفاع عن سلمان رشدى مؤلف رواية «آيات شيطانية» (The satanic verses) ويحكم التقرير على الباحث - دون بينة - أنه لم يقرأها ولم يعرف ما حفلت به من نكت لا أدبى ، وعفوية خرجت من أحشاء كافر مرتد - [ينص كلمات التقرير ص ٣] وإذا جاوزنا اللغة المستخدمة فى تقرير علمى إلى السياق الأصل لكلام الباحث وجدنا السياق [ص ٢٤ - ٢٥ من «نقد الخطاب الدينى»] يرتبط بطابع التشدد والعنف فى آليات الخطاب الدينى اللغوية . ويتجاهل التقرير تماماً ما وزد فى الصفحة الخامسة والعشرين (من أصل العمل المنقود) من عبارات صريحة تقول عن رواية سلمان رشدى ما نصه :

«ولسنا هنا بصدد مناقشة القيمة الأدبية لهذه الرواية أو تلك . فهذا أمر له مجاله وله علمائوه المختصون . ومن المؤكد أن رجال الدين وعلماءه ليسوا من أهل الاختصاص فى هذا المجال»

الملاحظة الرابعة : ينتقل التشكيك من مستوى العقيدة إلى غيره من المستويات فى التقرير . ويستهل التقرير تشكيكه فى قيمة الأعمال المقدمة

بالتوهين من أماكن نشرها ووسائل نشرها . وذلك فى عمد يكشف عن وقوع التقرير فى أخطاء لافتة إلى الوصف البيولوجرافى للأعمال المقدمة . والأمثلة على ذلك دالة . ومنها الإشارة إلى كتاب «نقد الخطاب الدينى» بأنه كتاب «غير متداول» [ص ٣] والإشارة إلى نفيه البحوث بأنها ، ظهرت فى مجلات محدودة الانتشار ، و «غير محكمة» (وقد أضيق كلمة «غالباً» بخط اليد إلى التقرير تخفيفاً للحكم فيما يبدو) . ويعطل التقرير الأوصاف السابقة باستنتاج يرجعنا إلى التشكيك فى النزاهة الاعتقادية : فيذكر التقرير ما نصه [ص ٢] :

«ولعل لاختيار هذه المجالات لنشر هذه البحوث - حكمة ، هى تفادى رد الفعل عند القراء ، لو ظهرت فى مجلات راجحة واسعة الانتشار ، وبذلك يعتبر الإنتاج إجمالاً أشبه بالأعمال التى لم ينشأ أكثرها فى دوريات علمية محكمة . ولا يجزئ الباحث على نشر أفكاره فى المجتمع الذى يرفضها ولا شك» .

ويعود التقرير فى «الخلاصة» [ص ١٠] ليكرر هذا الاستنتاج الذى لا علاقة له بالتقييم العلمى فيقول ما نصه :

«وما كان مذهب الباحث مرفوضاً على مستوى القراء . أو مستوى المتخصصين في الثقافة الإسلامية ، فإنه لم ينشر أعماله إلا في مجلات محدودة الانتشار ، وغير محكمة [أحياناً] كلمة مضافة بخط اليد» مخافة رد الفعل الذي يتوقعه قلماً . والكتاب الذي قدمه مطبوعاً إلى اللجنة في شكل تجربة حصل بها على رقم إيداع في دار الكتب ، ثم أحجم عن دفعه إلى السوق لما يتضمنه من مفاهيم مرفوضة على كل مستوى .

والحق أن الكتاب الأخير المشار إليه هو نقد الخطاب الديني، وهو كتاب صدر مطبوعاً من دار نشر علنية وليست سرية هي «دار الثقافة الجديدة» في القاهرة ١٩٩٢ . وقد صدر الكتاب ، في العام نفسه ، عن دار نشر أخرى هي «دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع» في بيروت - لبنان . وهو كتاب متداول في الأسواق العربية كلها يضاف إلى ذلك أن الفصل الثلاثة المكونة للكتاب سبق نشر كل منها في صورة بحث مستقل ومن الدال في هذا الصدد ، تجاهل التقرير المعتمد لما أشار إليه الباحث في مقدمة كتابه [ص ١٢ - ١٣ من طبعة دار الثقافة] حيث يقول ما نصه :

«نشر الفصل الأول في الكتاب غير الدوري «قضايا فكرية» الكتاب الثامن بعنوان «الإسلام السبيل» : الأسس الفكرية والأهداف العملية ، صدر في القاهرة في شهر أكتوبر عام ١٩٨٩ م ونشر الفصل الثاني في مجلة «الف» التي تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العاشر عام ١٩٩٠ م . أما الفصل الثالث والأخير فقد ألقى أولاً في شكل محاضرة في سلسلة المحاضرات التي تلقى كل عام تخليداً لذكرى عبد العزيز الأحوازي . ألفت في الذكرى العاشرة . مارس علم ١٩٩٠ م ثم نشرت بعد ذلك في الكتاب غير الدوري «قضايا وشهادات» العدد الثاني ، دمشق علم ١٩٩٠ م .

ونضيف إلى ما ذكره الباحث في مقدمة كتابه أن الفصل الثالث قد نشر . فضلاً عن ذلك في مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية ، العدد الرابع والعشرين ، مدريد ١٩٩٠ . ويتجاهل التقرير كل هذه المعلومات ليصل إلى استنتاج الذي يرجع بالاهتمام سزائر القلوب . معتمداً في ذلك على تشويه الوقائع البيبلوجرافية في الإنتاج المقدم . هذا عن كتاب «نقد الخطاب الديني» . أما عن بقية الأبحاث فقد نشر

بحث «التأويل في كتاب سيبويه» أولاً في مجلة «الف» عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة . في العدد الثامن ١٩٨٨ ، ثم نشر بعد ذلك ضمن كتاب «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة (في طبعة شعبية) في أغسطس ١٩٩١ م . وقد صدرت للكتاب المتضمن للبحث نفسه طبعة ثانية عن المركز الثقافي العربي في كل من الدار البيضاء (المغرب) وبيروت (لبنان) على السواء في أيلول ١٩٩٢ م . أما بحث «مركبة الجاز» فهو منشور في مجلة «الف» التي سبقت الإشارة إليها . وكذلك بحث «الإنسان الكامل في القرآن» منشور في مجلة جامعة أوسكا للدراسات الأجنبية باللغة الإنجليزية ، في اليابان وقد نشر القسم الأول من كتاب «الشافعي» بحثاً في مجلة «الاجتهاد» (وهي دورية تصدر في بيروت للدراسات الإسلامية) عام ١٩٩٠ . وجميع ما ذكرناه يدخل في باب النشر في الدوريات المحكمة . فكل ما سبق منشور في دوريات علمية لها مستشاروها الذين يتولون التحكم قبل النشر . ونضيف إلى ما سبق الكتاب المترجم عن الإنجليزية (البوشيفو - روح البياض) بمقدمة إضافية ، وقد نشر نشرأ علمياً محكماً في مؤسسة في بغداد (العراق) وتتصرف صفة التحكم - بالمثل - إلى المؤتمرات التي ألقى فيها الباحث صاحب الإنتاج أبحاثه ، من مثل بحثه عن قراءة

التراث في كتابات أحمد صافق سعد، وقد ألقى في ندوة إشكاليات التكوين الاجتماعي (القاهرة ٥ - مايو ١٩٩٠) ويحثه عن «إهدار السياق في تاويلات الخطاب الديني». وقد ألقى في مؤتمر «النص والسيق» الذي عقد في كلية الآداب جامعة القاهرة (من ١٢ - ١٤ أكتوبر ١٩٩٠) ويحثه عن «المسكوت عنه في خطاب ابن عربي»، وقد ألقى في مؤتمر الحضارة الأندلسية الذي عقد في كلية الآداب جامعة القاهرة (من ١١ - ١٤ يناير ١٩٩٢) وأخيراً يحثه عن «التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية». وقد ألقى في مؤتمر «التراث وأفق التقدم في المجتمع العربي المعاصر» الذي عقد في جامعة عدن (من ٢ - ٨ فبراير ١٩٩٢).

ومعنى ذلك أن الإنتاج المقدم منشور على أوسع نطاق - ويتسم بصفة النشر العلمي المحكم - ومطابق نشره تمتد من القاهرة إلى بيروت ودمشق وبغداد وعدن والدار البيضاء. وتضم إلى مواسم الوطن العربي مدريد في إسبانيا وأوسكا في اليابان. فهل يعقل - والأمر كذلك - أن توصف أبحاث هذا الإنتاج المنشورة - في دوريات ومؤتمرات محكمة لها مكانتها القومية والدولية - بأنها أبحاث منشورة في مجلات غير محكمة - محدودة الانتشار - لنقاد رد فعل القراء - لما فيها من مفاهيم مرفوضة على كل مستوى؟ وهل هناك دليل على

«الانتشار» (الذي لا يعني «العلمية» في كل الأحوال - وليس مجالاً لبحت اللجنة العلمية للترقية) أكثر من أن يقدم الباحث نماذج من نشاطه الثقافي العام منشوراً في مجلات ذاتة من مثل مجلة «القاهرة» و «إبداع» و «أدب ونقد» و «الهلال»... إلخ؟

**الملاحظة الخامسة:** لا يقوم التقرير بالتمييز بين البحوث المحكمة المنشورة أو المقبولة للنشر من ناحية وبقيّة المقالات المنشورة في مجلات عامة من ناحية ثانية؛ فيتجاهل الدوريات المحكمة - ويفصل الإسهام في المؤتمرات - ويخلط بين البحث العلمي والنشاط الثقافي لقد تقدم الباحث بإنتاج علمي، محكم، يتسم بالفزارة من الناحية الكمية، إذ يتضمن أحد عشر بحثاً علمياً محكماً (ثلاثة منها احتواها كتاب «نقد الخطاب الديني» وأربعة مقبولة للنشر بواسطة مؤتمرات علمية، وثلاثة منشورة في دوريات محكمة وواحد احتواه كتاب «الشافعي»، وذلك عدد يريو، كتيماً على ضعف العدد المطلوب للترقية إلى درجة استاذ. وأضاف الباحث إلى ذلك مجموعة من المقالات في مجلات شهرية وترجمة لكتاب عن الإنجليزية (بمقدمة شافعية) في باب النشاط الثقافي العام ويتجاهل التقرير ذلك كله، ويخلط بين البحث العلمي والنشاط الثقافي والنتيجة أن التقرير بدل أن يقدر البحث الموثق المنشور باللغة الإنجليزية، في دورية لها سمعتها

العالمية، وهي مجلة جامعة أوسكا للدراسات الأجنبية في اليابان - يتجاهل البحث ويضعه - خطأ في باب النشاط الثقافي العام - دون إطلاع على نصه الإنجليزي على نحو ما يرد في القسم الثاني من الملاحظات.

**الملاحظة السادسة:** لا يقدم التقرير وصفاً متكافئاً للأعمال المقدمة، بل يتوقف عند بعض أجزائها تاركاً أغلب الأجزاء ويصفها بما لا يكشف عن حقيقتها، ويناقض المقصد منها - وأمثلة ذلك واردة في القسم الثاني في الصفحة التالية وما بعدها حيث نعرض ما أخذه التقرير دون وجه حق - على الأعمال - عملاً عملاً، وبالترتيب الذي سار عليه التقرير نفسه.

## القسم الثاني الملاحظات الخاصة بتقييم التقرير لكل عمل على حدة

١ - كتاب الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية: يصف التقرير هذا الكتاب بأنه ذو وزن خفيف علمياً وهو وصف - على هذا النحو من الإطلاق والتعميم لا يعد حكماً موضوعياً - غير أن أخطر ما يتهم به التقرير مؤلف الكتاب هو ما يعلق به على قوله (ص ١١٠ من

## □ □ □ معركة الوجه والقناع

قراءة النصوص الدينية طبقاً  
لآليات العقل الإنساني التاريخي  
لا العقل الغيبي الغارق في الخرافة  
والأسطورة .

ثم يقول في تفسير ما يقصده بالعقل  
الغيبي : « قوى الخرافة والأسطورة  
( المتحدة ) باسم الدين والتمسك  
بالمعاني الحرفية للنصوص  
الدينية » .

ويقول تقرير اللجنة إن الكاتب « يقع  
في مغالطة خطيرة حين يقرر أن  
العلمانية ليست في جوهرها سوى  
التواويل الحقيقى والفهم العلمى  
للدين وليست ما يروج له المبطلون  
من أنها الإلحاد الذى يفصل الدين عن  
المجتمع والحياة » ( ص ١٢ ) ثم  
يقول التقرير بعد ذلك : لا ادري « إن  
كان ذلك عن جهل بمفهوم العلمانية أو  
يضاعف من خطورة هذا الاتجاه  
بتزييف المفاهيم » . والواقع أنه لاصلة  
بين العلمانية - واللفظ مشتق من  
العلم - والإلحاد ، فهى تتحدى بمنهج  
علمى عقلانى في أمور الحياة والمجتمع  
ولا يعنى ذلك نبذ الدين .

ويقتطف التقرير بهذه المناسبة عبارة  
للكاتب يقول فيها : « إن الخطاب  
الدينى يخلط عن عمد وبوعى مكرر  
خبيث بين فصل الدولة عن الكنيسة  
أى فصل السلطة السياسية عن  
الدين وبين فصل الدين عن المجتمع »  
( ص ١٢ ) . غير أن هذه العبارة منتزعة

للتحرر منها .

ويلفت الانتباه - خارج دائرة  
التشكيك في نوايا مؤلف الكتاب - أن  
التقرير لا يتوقف عند أى جانب من  
الجوانب الإيجابية للكتاب ، خصوصاً  
ما يرتبط بالقراءة الفاحصة لرسالة  
الإمام الشافعى ومذهبه الفقهي ، في  
سياق تطور الفكر الدينى بوجه عام  
وعلاقات مذهب بالمذاهب الأخرى التى  
استقرت في أواخر القرن الثانى وأوائل  
الثالث . والحق أن الإغفال التام للجهد  
المنهجي في الكتاب أمر لافت للانتباه .

٢ - كتاب « نقد الخطاب  
الدينى » :

يقول تقرير اللجنة إن الكاتب في  
مقدمة بحثه « يهجم على الغيب  
بأسلوب غريب فيجعل العقل الغيبي  
غارقاً في الخرافة والأسطورة مع أن  
الغيب أساس الإيمان » . والواقع أن  
الكاتب لم يتعرض للغيب الوارد في قوله  
تعالى « يؤمنون بالغيب » أى ما غاب  
عنهم مما أخبرهم به النبى صلى الله  
عليه وسلم من أمر البعث والجنة  
والنار ، وإنما كان كلامه بالنص  
( ص ١٠ ) :

« لم تكن المعركة ( يقصد  
المعركة التى دارت حول كتاب  
الشعر الجاهل لطف حسين )  
معركة الشعر بل كانت معركة

الكتاب ) : أن أوان المراجعة والانفعال  
إلى مرحلة التخصر ، لا من سلطة  
النصوص وحدها ، بل من كل سلطة  
تعوق مسيرة الإنسان في علنا ، علينا  
أن نقوم بهذا الآن وفوراً قبل أن  
يجرفنا الطوفان وتعليق التقرير هو  
( ص ٢ من التقرير إلى ٣ ) :

وأول النصوص التى يؤكد على  
ضرورة التخصر منها : القرآن  
والسنة ، ولكنه لم يحدد مفهوم هذا  
التحرر ولا حدود هذه النصوص ذات  
الطابع الإيديولوجى الخاص . وماذا  
يسريد سلامة بعد أن تلقى بالقرآن  
والسنة جانباً ؟ .

والواقع أن الباحث لم يقل أبداً إنه  
يقصد بالنصوص التى ينبغى التحرر  
منها القرآن والسنة . وإنما يعنى  
النصوص الثانوية الشارحة لهذين  
المصدرين ، وهى التى حرّكها الشافعى  
إلى نصوص أصلية مضمناً عليها نفس  
المشروعية . فكلام الباحث نقد لـ  
الإمام الشافعى ليس في ذلك ما يؤخذ  
عليه ، فقد كان الإمام الشافعى ، رحمه  
الله مجتهداً وداعيةً لـ الاجتهاد وكان  
لا يكتف عن ذم التقليد : تقليده هو وتقليد  
غيره ( انظر الرسالة ص ٤٢ ) وهو لم  
يُخل الإمامين أبا حنيفة وأستاذه مالكا  
من نقده ، كما أن من أتوا بعد الشافعى  
كثيراً ما نقدوا فكره بغير أن يتهم أحد  
منهم بالاعتداء على المقدسات . وأما  
النصوص الأساسية وهى القرآن  
والسنة فلا نرى في كلام الباحث دعوة

من سياقها ، وكان ينبغي أن تورد بقيتها  
فهى التى توضح فكر الكاتب ، ونص  
هذه البقية :

« الفصل الأول ممكن  
وضرورة ، وقد حققته أوروبا  
بالفعل ، فخرجت من ظلام  
العصور الوسطى إلى رحاب العلم  
والتقدم والحرية ، أما الفصل  
الثانى - فصل الدين عن  
المجتمع والحياة - فهو وهم  
يسرج له الخطاب الدينى في  
محاربته للعلمانية ويكرس اتهامه  
لها بالإلحاد . ومن يملك قوة فصح  
الدين عن المجتمع أو الحياة ؟  
وأى قوة تستطيع تنفيذ القرار إذا  
امكن له الصدور ؟ » .

وهى عبارة تدل على أنه إذا كان من  
الممكن في ظل العلمانية - بل من  
الضرورى - أن يفصل الدين عن  
الدولة أو عن السياسة فإن فصل الدين  
عن المجتمع والحياة أمر لا تدعوله  
العلمانية التى يتحدث عنها الكتاب  
فضلاً ، عن أنه مستحيل التحقق .

ويتتبع التقرير آراء الكاتب حول فكر  
سيد قطب فيقول إنه يتعقبه حتى فيما  
أثبتته نصوص القرآن ، فهو يستنكر أن  
يوصف المخالفون للإيمان بالكفر ، كانه  
اعتراض على القرآن ذاته . ومجمل  
كلام الكتاب عن سيد قطب هو  
( ص ٢٥ - ٣٦ ) :

« يتحدث سيد قطب عن تاريخ  
الفكر الأوروبي ويرى أنه بدأ  
ثورته على الكنيسة بتأليه العقل ،  
ثم أنتهى عصر التنوير بضربة  
قاصمة لهذا العقل والإنسان ، إذ  
جاءت الفلسفة الوضعية تعلن أن  
المادة هى الإله ( كذا ) .. ثم جاء  
داروين بجيوإتية الإنسان .. ثم  
تمت الضربة القاضية على يد  
فرويد من جانب وكارل ماركس من  
الجانب الآخر : الأول يرد دوافع  
الإنسان كلها إلى الميول  
الجنسية ... والثانى يرد تطورات  
التاريخ كلها إلى الاقتصاد » .

وإى هذه الآراء التى ساقها سيد  
قطب من التعميم والتبسيط ما لا يحتاج  
إلى بيان . ولا ندري أين ما أثبتته  
نصوص القرآن أو علاقة هذه الآراء  
بالإيمان والكفر ؟ ويلفت الانتباه أن  
التقرير لا يتوقف من هذا الكتاب إلا عند  
بعض المقدمة وبعض أجزاء الفصل  
الأول ، فليس هناك إشارة إلى بقية  
الفصل الأول أو الفصلين الثمانى  
والثالث ، فملاحظات التقرير تنتهى  
عند الصفحة السادسة والثلاثين ،  
تحديداً ، من كتاب يبلغ مئلتين  
وعشرين صفحة من القطع الكبير .  
وإذ ذلك ، يفطن التقرير أن الكتاب دراسة  
تقدم على تأمل فاحص ومناقشة  
للتجاهات الحديثة في الفكر الدينى  
الذى ينطقه أكثر من خطاب . ولا يشير

التقرير أدنى إشارة إلى الجهد المنهج  
المبذول في الكتاب الذى يفيد المناهج  
الحديثة والمعارف المعاصرة ، بحثاً عن  
أدوات جديدة ، يتمكن معها البحث من  
إعادة النظر في مكونات الخطاب الدينى  
المعاصر وتحليل اتجاهاته سواء على  
مستوى المكونات والمنطلقات الفكرية ،  
أو الكشف عن محاولات التناويل  
والتشويه في قراءة التراث ، أو تقديم  
مشروع لقراءة النصوص الدينية قراءة  
تركز على استكشاف أنماط الدلالة .

### ٣ - « الكشف عن اقنعة الإرهاب » .

يصف التقرير هذا المقال بأنه « مجاملة  
وخوض في أوحال السياسة  
العزبية » ، ودعاية سياسية ، دون  
وذلك تقديم دليل واحد يؤكد الحكم  
بالمجاملة أو التوقل بأوهال السياسة  
العزبية . وإذا تركنا هذا الجانب إلى  
غيره وجدنا التقرير يرمى البحث بما  
ليس فيه ، ويقتطف منه العبارات التى  
تشير إلى تعدد القراءات في عصر النبوة  
إلى أن تم « إلغاء ذلك التعدد لصالح  
القراءة القرآنية حين أوصى الخليفة  
عثمان بن عفان اللجنة التى جمعت  
القرآن الكريم بأن ما اختلفتم فيه  
فلكتبوه بلسان قریش » . وقد فهم  
التقرير من هذه العبارات أن الكاتب  
« يعمد إلى تشويه تاريخ القرآن  
نتيجة عدم فهم العلاقة بين القرآن

**والقرارات** ، بل وقصده إلى هذا التشويه كان المسلمين عرفوا في عهد النبوة قرآناً كثيرة فوجدتها خيانة عظمى في قرآن واحد .

ومن الواضح أن التقرير يضع على لسان الباحث ما لم يقل ، فهو لم يتحدث إلا عن قراءات مختلفة لبعض الفاظ القرآن الكريم كانت تجري بها السنة الصعبة . وقد شرح هذا الموضوع الإمام الشافعي في رسالته ( ص ٢٧٢ - ٢٧٤ ) بما يعزز رأي الباحث ، إذ يقول :

« قلت : أخبرنا مالك عن ابن شهاب عن عروة عن عبد الرحمن بن عبد القاري قال : سمعت عمر بن الخطاب يقول : سمعت هشام بن حكيم بن حزام يقرأ سورة الفرقان على غير ما أقرؤها . وكان النبي أقرانها فكنت أشجّل عليه ثم أمهلت حتى انصرف ثم ليّنته برداؤه . فجلت به إلى النبي فقلت : يا رسول الله إني سمعت هذا يقرأ سورة الفرقان على غير ما أقرأتها . فقال رسول الله : هكذا أنزلت . ثم قال لي : اقرأ فقرات . فقال : هكذا أنزلت . إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف . فاقروا ما تيسر . قال ( الشافعي ) : إذا كان لرافقه يخلق أنزل كتابه على سبعة أحرف ، معرفة منه بأن الحفظ

يذل ليحل لهم قراءاته ، وإن اختلف اللفظ فيه . ما لم يكن في اختلافهم إحالة معنى - ما سوى كتاب الله أولى أن يجوز فيه اختلاف اللفظ ما لم يصل معناه . »

والواقع أن مسألة الأحرف السبعة من المسائل التي تعددت حولها أقوال المفسرين والأئمة حتى إن السيوطي يقول إن فيها نحو أربعين قولاً ساقها في كتابه « الإقتان كما تحدث عنها ابن جرير الطبري في تفسيره ( ٩/١ - ٢٥ ) وابن حجر العسقلاني في فتح الباري ( ٢١/٩ - ٣٦ ) فإذا كان أسلافنا من العلماء قد اختلفوا في تفسير هذا الحديث على أربعين قولاً يغير أن يرسم أصحاب هذه الأقوال بالخلل في الاعتقاد - كما فعل تقرير اللجنة - فهل تلصق هذه التهمة بالباحث مع أن قوله في اختلاف القراءات لا يخرج عما ورد في الحديث الصحيح المذكور ؟

ومن « الخلل في الاعتقاد » الذي سهله التقرير على الباحث قوله : « إن الإلهي إذا تجلّى في اللغة يكاد يكون بشرياً ، وإن الإلهي تجلّى في التنزيل كما تجلّى - في المسيحية - في صورة المسيح ابن الإنسان » . ويعلق التقرير على هذه العبارة بأنها تصور غريب مفروض ، وإن التعليق مصرف لعبارات الباحث عما قصدت إليه في سياقها ، فالقصد بتجلى الإلهي في اللغة هو

تنزيل القرآن الكريم ، إذ أن مصدره إلهي ولكته رسالة نزلت على رسول الله صلى الله عليه وسلم بلغة موجهة إلى البشر ، فكان طبيعياً أن تكون هذه الرسالة بالغة التي يفهما البشر ويتحدث بها البشر . وهي لغة تحدث العرب على الرغم من أنها تجري على قوانين لسانهم وليس فيها ما هو غريب عنهم . ومن هنا كان إعجاز القرآن ، تماماً كما كان من المعجز تجلّى الإلهي في خلق المسيح ، إذ هو كلمة الله ، ولكته كان بشراً ولدت له لا تختلف عن سائر النساء ، غير أن وجه الإعجاز هنا أنه لم يمسسها بشر . وهذا هو وجه التشابه الذي شرحه الباحث مقدم الانتاج بين القرآن « كلمة الله المعزلة » والمسيح ابن مريم « كلمة الله التي جسدت بشراً » . وترجع بعض جوانب نقد الخطاب الديني الماصر - عند الموضع - لتركيز هذا الخطاب على الجانب الإلهي من النص القرآني وحده ونفيه أن يكون نصاً لغوياً ينتج دلالاته من تفاعل علاقاته التركيبية بالسياق الثقافي الاجتماعي التاريخي . فمن المعروف أن آيات القرآن الكريم نزلت مرتبطة بوقائع ومناسبات معينة جرت في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم أثناء تبليغه الرسالة . وهو ما درسه علماء التفسير فيما يعرف بأسباب النزول . وما يضيف إليه الباحث من أسباب تتصل باختلاف المسلمين ، عبر

الزمان ، في تأويل النص المنزل ، باختلاف المصالح والتوجهات .

#### ٤ - ثقافة التنمية وثقافة الثقافة :

يصف التقرير هذا المجال بالنقل عن بعض المستشرقين من أمثال بلاشير في كتابه « مدخل إلى القرآن » . ولكنه لا يبين عن مواضع النقل ، أو يكشف عن الكيفية التي زاغ فيها المقال وقطع أشواطاً في الزيف أبعد مما قطع بلاشير . وتعهد لغة الشك في العقيدة ففي هذا المقال يشير الباحث إلى الخلاف الواقع بين المهاجرين والأنصار في اجتماع السلفية حينما انتهت الخلاف بتوحيد السلطين الدينية والدنيوية في سلطة واحدة هي سلطة قريش مما فتح الباب لعودة الصراع بين الهاشميين والامويين . وهو الصراع الذي تجسم بعد ذلك بين الخليفة الرابع علي بن أبي طالب رضي الله عنه ومعاوية بن أبي سفيان ، وكل هذا معروف في كتب التاريخ الإسلامي . ولكن تقرير اللجنة يفسر كلام المرحض بغير ما قصد فيقول : « أي إن أبا بكر كان يحكم باسم القبيلة وكذلك باقي الخلفاء الراشدين من سلسلة التمسر » . ولم يتحدث الباحث عن شيء من ذلك وإنما سجل واقعة تاريخية ثابتة ترتب عليها افتراق كلمة الأمة وما تولد عن ذلك من صراعات انعكس أثرها السيئ على

أحوال الأمة الإسلامية لدى طويل بعد ذلك .

وحينما يتحدث الباحث عن تحرير العقل من سلطة النصوص الدينية يعلق التقرير بقوله ( ص ٦ ) :

« ولسوف نرى أنه يعني بالنصوص ما يشمل القرآن والسنة ، وهي دعوة خطيرة تكررت كثيراً في مواضيع أخرى يريد بها نفى العلاقة بين العقل والنص القرآني بخاصة ، مستخدماً المزيد من المفالطات وتزييف المفاهيم مع أن النصوص الصحيحة لا تتصادم مع العقل بحال » .

وكل هذا تحميل لكلام الباحث ما لم يحصل . فالذي قصده بالنصوص الدينية - كما سبق - هو ما قدمه الفقهاء أو رجال الدين المحدثون من تأويلات لنصوص القرآن والسنة لا تلك النصوص نفسها ، وإنما هي أراؤهم واجتهاداتهم التي شجر فيها الخلاف بينهم . ومن الواضح أن تلك الآراء ليست من القداسة في شيء . وأن من حق الباحث أن يجتهد كما اجتهدوا وأن يناقش هذه الآراء ويبردها إذا رأى ذلك كما كانوا يفعلون . ومع شدة الخلاف بين العلماء من أسلافنا حول تلك الأمور لم يكرر أحد منهم من خالفوه في الرأي ، بل كانوا أكثر سماحة بكثير مما نراه في

إيماننا من إسراع بإلصاق تهم « الجهل والمغالطة والتزييف والافتراء والكذب » بل الإلحاد والكفر ، وهي الصفات التي دفع بها تقرير اللجنة لاجتهادات باحث لم يكن هدفه إلا انسعى وراء الحقيقة . هذا مع أن الباحث لم يكف عن التتويي بأن القرآن نفسه هو الذي دعا إلى تحكيم العقل ثقة بأن أحكامه لا يمكن أن تتصادم النظر العقل المجرد .

ويواصل التقرير هجومه على المقال فيقول إن صاحبه « يعطي في تجاوزاته » إلى درجة أن يتهمة بالقول بأن « القرآن لم ينج من آثار عمليات المحو والإثبات » . وهو ما لم يرد في أي موضع من المقال . وكل ما قاله الباحث هو أن جدلية المحو والإثبات ظاهرة في تاريخنا الثقافي . وهو يعني بها أن الذاكرة الجمعية - الثقافة - هي التي تمنح النشاط العقل قدرته على التواصل والاستمرار والتطور . وحينما يحدث انقطاع في بنية الذاكرة يبدو العقل كما لو كان يبدأ دائماً من نقطة الصفر . وهي ظاهرة يرى الباحث أنها تكررت في تاريخنا الثقافي ثم يقول بعد تفصيل لهذه الظاهرة ما نصه : « ولم ينج النص القرآني من آثار عمليات المحو والإثبات فقد زعم الشيعة أن مصحف عثمان - وهو المصحف الموجود بين أيدينا اليوم - قد محيت منه عمداً كل النصوص الدالة على إمامة علي وعلى فضل آل البيت على

العرب والناس كافة . ومن الواضح انه يدين هذه الظاهرة ويدين ما يقول به الشيعة من أمر النصوص التي زعموا انها محيت من القرآن . ولا يتحدث عن رأى له كما يتوهم التقرير .

وإذا كان الباحث ينكر انقسام التعليم في بلادنا على أساس الدين إلى تعليم ديني إسلامي وتعليم ديني مسيحي فهذا رأى له ، اجتهد فيه ، من أجل توحيد طوائف الأمة . وقد نختلفه في هذا الرأى ، ولكن رأيه لا ينبغي أن يُدَّعى على أنه « يبذر الحب لفنئنة طائفية » .

#### ٥ - « التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية » :

يجعل التقرير من هذا المقال مجرد رؤى وتأملات في كتاب « حصص السنين » لركي نجيب محمود ، رغم أن تحليل ركي نجيب محمود يتحرك في دائرة تقديم تحليل لنموذج من نماذج التأويل النفعي للتراث .

#### ٦ - « قراءة التراث في كتابات احمد صادق سعد » :

يصف التقرير البحث بأنه مقال سياسي موضوعه حملة على الخطاب الديني وأنه يهتم دعوة الاقتصاد الإسلامي بأنها تمرير لنظام استغاثلى . وقد كان ذلك في الحقيقة ما استنتجه

الباحث من الأسس التي أوردها أحد الكتاب الإسلاميين وهو عبد الحميد الفزائى لهذا الاقتصاد في كتابه « حول

**جوهر النظام الاقتصادي الإسلامي** . والبحث كله ، على أى حال ، تطبيق على دراسة لفكر في كتاب تراش متصل بالاقتصاد ، وهو كتاب الخراج لأبي يوسف . غير أن التقرير بدلاً من مناقشة الباحث في تطبيقه على فكر المرحوم احمد صادق سعد ، يسرع إلى هجمته كما سبق أن أوضحنا في الملاحظات العامة .

#### ٧ - « إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني » :

في الحديث عن تأويلات الخطاب الديني المعاصر يأخذ الباحث على هذه التأويلات أنها تتجاهل مستوى أو أكثر من مستويات السياق . ويعلق التقرير

على آرائه بقوله : « هذا الكلام الغريب ناشئ عن الموقلة التي يؤمن بها وهي أن القرآن منذ نزل على محمد صلى الله عليه وسلم أصبح وجوداً بشرياً منفصلاً عن الوجود الإلهي » ، والباحث

لا يعنى ما تؤهم به عبارات التقرير ولم يقصده ، كم سبق أن أوضحنا من أن وصف وجود القرآن بالبشرية في علاقته بالبشر لا ينفي مصدره الإلهي . ولستنا نرى في ذلك قولاً غريباً يستحق أن يعلق

عليه التقرير بقوله : « فإعجز القرآن بهذا المعنى أسطورة ، وانتمؤه إلى المصدر الغيبي أسطورة ... » ( إلى آخر ما قال ص ٨ ) بل على العكس من ذلك نرى أن مفهوم الباحث هو نفس مفهوم عبد القاهر الجرجاني للقرآن الكريم إذ اعتبره نصاً لغوياً أو كلاماً يتم إنتاجه وفقاً للقوانين العامة المنتجة للكلام . وعلى هذا الأساس نظر عبد القاهر - الذى أفاد منه الباحث وعرف بكتابه الدلائل والأسرار - إلى قضية الإيجاز القرآني من زاوية « النظم » وجعل النظم القرآني معجزاً بالقياس إلى كلام البشر لأنه من جنس هذا الكلام ، ومع ذلك فهو يتحداهم أن يأتوا بمثله .

ولا نجد في التقرير - خارج دائرة التشكك في العقيدة - أى إشارة إلى مختلف جوانب البحث ، أو الجهد المبذول في تحليل مستويات السياق ، أو نقد التأويل العلمى للقرآن ، أو التحليل النقدي لمفهوم الحاكمية . وليس هناك إشارة إلى المنهج المستخدم في التحليل ، وما يحققه من نتائج في دراسة مستويات السياق ، وتامل القوانين التي تحكم تشكل النصوص اللغوية ، من حيث التكوين والبناء وإنتاج الدلالة عند المتلقى . والتجاهل واضح لمحاولة الإفادة من النظريات اللغوية المعاصرة ونظريات التأويل (Hermeneutics) الحديثة .

## ٨ - « محاولة قراءة المسكوت عنه في خطاب ابن عربي » :

لم يلتفت التقرير إلى أن هذا البحث قد ألقى في مؤتمر علمي بجامعة القاهرة ويتجاهل التقرير محاولة الإنشاد من نظريات التأويل المعاصرة وعلم « العلامة » (Semiotics) في الكشف عن الدلالات المضمنة وراء الدلالة الظاهرة لخطاب ابن عربي الذي كان في مجمله - حسب اجتهاد الباحث - محاولة لتقديم مشروع للمصالحة الدينية ، ليس بين الأديان الثلاثة الكبرى فحسب ، بل بين تلك الأديان مجتمعة وكل العقائد الإنسانية . ويبدل أن يناقش التقرير المحاولة المنهجية التي يقوم عليها البحث ، من حيث أدواتها وإجراءاتها وإمكاناتها ، فإن التقرير يرفض المصطلحات الجديدة التي أصبحت شائعة في التحليلات المعاصرة للنصوص ، ومنها مصطلح « النصّ » (Intertextuality) والمقصود منه إشارة النص الحاضر في النص إلى غيره من النصوص الغائبة عنه وتقاطعها معها في الدلالة واستدعاءها لها في الفهم .

ويكرر التقرير اتهام الباحث في عقيدته فيقول إن الباحث يرى « أن إعجاز القرآن ليس إلا في قلبه على الضمير وسجع الكهان ولكنه ليس معجزاً في ذاته . وهو كلام أشبهه بالإلهاد » (ص ٨) . والفريق لن يسرع التقرير فيتهم الباحث بذلك مع

أن من علماء المسلمين القدماء من قال بمثل هذا الرأي وهو أن القرآن ليس معجزاً بذاته وأنه كان من الممكن أن يأتي البشر بمثله لولا أن الله « صرفهم » عن ذلك . وهذا هو الرأي المعروف باسم « الصيرفة » . ولم يهتم أحد من القدماء أصحاب هذا الرأي في عقيدتهم . هذا مع أن الباحث لم يتأد بمثل هذا الرأي أصلاً .

وفي موضع آخر يقول التقرير إن الباحث « يوشك أن يجعل ابن عربي نبياً يوحى إليه » . وهنا نرى من جديد الخطأ في النقل عن الباحث . فابن عربي - لا الباحث - يريد في كتاباته ما يهده أشبه بإلهام من الله - ولو أننا تابعنا تطبيق التقرير لأصبح كل شاعر أو أدبي أو فنان مدعياً للنبوة .

## ٩ - « مفهوم النص » : الدلالة اللغوية ، التأويل :

يهتم التقرير هذين المقالين بأنهما « كلام مستقلى من عمل سابق للباحث عن « مفهوم النص » ، تقدم به في مشروع ترقيته السابقة لامتداد مساعد » . وليس هناك دليل واحد يذكره التقرير يدعم هذا الحكم ، يضاف إلى ذلك أن كتاب « مفهوم النص » منشور دائع بين الناس ، في أكثركم طبعة ، في مصر وخارجها ، وأن المقالين منشوران في مجلة « إبداع » القاهرية

التي نشرت قبلهما دراسة مسببة عن كتاب « مفهوم النص » ونقداً له .

## ١٠ - « التأويل في كتاب سيبويه » :

احتسب التقرير هذه الدراسة بوصفها عملاً يحتسب للباحث ( وذلك في عبارة مضافة بخط اليد ) . ولا خلاف حول هذا الاحتساب .

## ١١ - « الإنسان الكامل في القرآن » :

يتناول التقرير هذا البحث الموثق من اثنتين وعشرين صفحة في سطرين لا يثنان عن قراءة أصله الانجليزي بل الاعتماد على تلخيص عربي موجز له قدمه الباحث في أقل من صفحتين مع ما قدم من تلخيص لانتباه : وكانت النتيجة أن حكم التقرير على البحث بأنه نشاط ثنائي . وهو حكم خاطئ ، شأنه شأن القول بأن البحث « يستقلى صفات الكمال الإنساني من الفهم السوي لقصة الخلق » . والواقع أن البحث دراسة دلالية لآيات القرآن التي تناولت الإنسان جسداً وروحاً ، وتحليل لإنجازات المفسرين - الطبري والزمخشري وسيد قطب - لهذه الآيات ، ثم بيان كيف أمكن للشروح القديمة للآيات أن قدمت للصوفية مادة استفسادوا منها في تصوراتهم عن الإنسان الكامل .

١٢ - لا تختلف مع التقرير في عدّه ترجمة كتاب « البوشيدو - روح اليابان » من باب النشاط الثقافي العام لكن كنا نتوقع عرضاً للجوانب التي تلامس كتابات الباحث في التقديم المسبب للترجمة .

١٣ - « مركبة المجاز - من يقودها وإلى أين » :

يصف التقرير هذا البحث بأنه دراسة جادة . ومجلس أساتذة القسم يتفق في ذلك .

١٤ - يحصل التقرير إلى « الخلاصة » :

( ص ١٠ ) التي يحشد فيها مجموعة أحكام لا دليل علمياً عليها في واقع الإنتاج الفعل المقدم إلى اللجنة .

١ - وأول ذلك الحكم بأن كل ما كتبه الباحث « يفتح » من رسالتيه للماستير والدكتوراة « في العناوين أو الموضوعات » . وهو حكم عار من الصحة . ولا يسعنا ، إزاءه . إلا أن

نطالب بالاحكام إلى التقريرين الآخرين المهامحين لهذا التقرير في لجنة الترقّيات ، أو في إلى أية مقارنة أخرى بين الانتاج والرسالتين ، وهما مطبوعتان أكثر من مرة طبعات متداولة في مصر وخارجها من أقطار الوطن العربي .

ب - وثانيهما الحكم بأن الأبحاث المقدمة تقوم على « تحكيم النظرة المادية المنكّرة » لحقائق العقيدة « الجاحدة لمعطياتها » ( ص ١٠ ) ولا دليل على هذا الحكم كما سبق أن أوضحنا . وهو حكم يدخل في باب القذف بالقول - في النهاية - فيتناقض مع تقاليد الجامعة ودمتور الأمة وقانون عقوباتها ، حيث السب والقذف هو أن ينسب إلى الشخص ما يوجب احتقاره لدى أهل وطنه وعشيرته » .

ت - وثالث هذه الأحكام ما يرد في التقرير من أن مذهب الباحث « مرفوض على مستوى القراء المتخصصين في الثقافة الإسلامية » ، وذلك « لما يتضمنه من مفاهيم مرفوضة على كل

مستوى » . وتلك عبارات تريد أن تنطق بالسنة جميع القراء والمتخصصين وتنبو عنهم فيما هو نوع من الوصاية التي ليس محلها تقريراً يصدر لجنة علمية في الجامعة أو خارجها .

ث - ويختتم التقرير ذلك كله بالحكم النهائي على الاعمال ( من ٢ - ٩ )

بأنها عمل واحد هو « خليط من فكر وأيديولوجية ونقد وتطرف وجدلية » . وتلك عبارات تنفي ، دون دليل . القيمة العلمية التي ينطوي عليها الجهد المنهجي المبذول في كتاب يتكون من ثلاثة بحوث محكمة ، منشورة في دوريات علمية ، إلى جانب أربعة بحوث مقبولة للنشر علمياً بعد أن القيت في مؤتمرات متعددة ، عدا مقالين آخرين في مجلتي شهريتين ، ولا غرابة - والأمير كذلك - أن يلقى التقرير بالبحث المكتوب باللغة الانجليزية ( والمنشور في دورية رفيعة المستوى عالمياً ، وفي جامعة يابانية لها سمعتها الدولية ) في سلة « النشاط الثقافي » . وذلك لينتهي التقرير إلى أن الانتاج المقدم « لا يرقى إلى درجة استاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، بجامعة القاهرة » .

## خاتمة

والواقع أن النتيجة النهائية التي يصل إليها التقرير نتيجة بعيدة عن الإنصاف أو الإجابة . فقد قامت على مقدمات خاطئة ، خرجت بعمل لجنة الترقية عن التقييم العلمي لمنهج الأبحاث المقدمة وإنجازاتها الكمية والكيفية إلى الحكم الاعتقادي - الذي لا سند له - على النوايا والضمائر ، وبدل أن يميز التقرير بين الخلاف في الرأي والخطأ في العلم عد كل اجتهاد مغاير جهلاً علمياً وانحرافاً عقائدياً . وذلك منحي لا بد أن نحذر من عواقبه التي يمكن أن تقضي على حرية البحث في الجامعة ، وتهدد كل محاولات الاجتهاد الساعية وراء أساقف منهجية جديدة . تشرى البحث العلمي وتتطور بأدواته وإجراءاته ونتائجه ولاشك أن في آراء الباحث ما يستثير المناقشة والنقد . وهما أمران مشروعان وطبيعان . وكنا نرجو أن يقوم التقرير بذلك . فيفيد الجميع ، وتتدمع التقاليد العلمية للجامعة . ولكن غابت نزعة التشكك في العقيدة على سلامة المراجعة المنهجية ، وغطت لغة الاتهام على المهمة العلمية للجنة الترقية .

وبعد ، فإن مجلس أساتذة قسم اللغة العربية ، ينتهي في ضوء الملاحظات السابقة ، بإجماع الحاضرين إلى رفض تقرير اللجنة لمخالفته التقاليد العلمية . ويسجل المجلس بالتقدير الإنجاز العلمي الذي ينطوي عليه الإنتاج المقدم من الدكتور نصر حامد أبو زيد ويرى فيه بإجماع الحاضرين ، إنتاجاً جديراً بأن يرقى بصاحبه كماً وكيفاً إلى درجة أستاذ في القسم .

وقد اعتدت هذه الملاحظات في جلسة الإثنين ١٢/١٢/١٩٩٢ بإجماع أصوات الحاضرين ■

( رئيس المجلس )

**جابر عصفور**

والواقع أن النتيجة النهائية التي يصل إليها التقرير نتيجة بعيدة عن الإنصاف أو الإجابة . فقد قامت على مقدمات خاطئة ، خرجت بعمل لجنة الترقية عن التقييم العلمي لمنهج الأبحاث المقدمة وإنجازاتها الكمية والكيفية إلى الحكم الاعتقادي - الذي لا سند له - على النوايا والضمائر ، وبدل أن يميز التقرير بين الخلاف في الرأي والخطأ في العلم عد كل اجتهاد مغاير جهلاً علمياً وانحرافاً عقائدياً . وذلك منحي لا بد أن نحذر من عواقبه التي يمكن أن تقضي على حرية البحث في الجامعة ، وتهدد كل محاولات الاجتهاد الساعية وراء أساقف منهجية جديدة . تشرى البحث العلمي وتتطور بأدواته وإجراءاته ونتائجه ولاشك أن في آراء الباحث ما يستثير المناقشة والنقد . وهما أمران مشروعان وطبيعان . وكنا نرجو أن يقوم التقرير بذلك . فيفيد الجميع ، وتتدمع التقاليد العلمية للجامعة . ولكن غابت نزعة التشكك في العقيدة على سلامة المراجعة المنهجية ، وغطت لغة الاتهام على المهمة العلمية للجنة الترقية .

والحق ، فيما يرى مجلس أساتذة قسم اللغة العربية ، أن الإنتاج الذي تقدم به الزميل الدكتور نصر حامد أبو زيد يتسم بالفزارة والجدة والتنوع والأصالة العلمية ؛ وأنه يفيد من المناهج الحديثة والعلوم المعاصرة ما يثرى أدواته البحثية ، ويحاول أن ينقل اجتهاداته إلى لغة أجنبية تتيج له الحوار مع غيره في جامعات العالم المعاصرة ، ويضيف إلى اللغة العربية بالحديث ما يفيدها . ووحدة المنهج - في هذا الإنتاج - قرينة التمكن من الأدوات البحثية . وسلامة الإجراءات أساس ملازم لاتساع الأفق الذي يصل إليه الإنتاج . ويضم هذا الإنتاج ما بين مجالات الدراسات

## التقرير الخامس

**تقرير اللجنة التي شكلها مجلس الكلية  
للنظر في موضوع ترقية الدكتور نصر حامد أبو زيد  
إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية وأدائها**

وجدير بالذكر أن الاجتهاد العلمي لابد أن يبدأ بالنظر النقدي الموضوعي فيما هو معلوم تمهيداً للكشف عن الجديد وإضافته .

٣ - ذكر تقرير اللجنة العلمية بصدد مقال « التأويل في كتاب سيبويه » أنه « مقال يحسب للباحث » ، ومع ذلك فلم يورد في صده سوى سطرين ونصف السطر وهو أقل نصيب فاز به أي بحث من البحوث التي تقدم بها المرشح ، بينما بلغ حجم ما كتب عن بعض البحوث الأخرى أربعين سطراً أو أكثر قليلاً . علماً بأن تقويم الأعمال العلمية يجب أن يتناولها بالعرض المتوازن بين إيجابياتها وسلبياتها .

٤ - يورد تقرير اللجنة العلمية [ في الجزء الأخير منه تحت عنوان « الخلاصة » ] أن العملين رقمي ١٠ ، ١٣ أي : « التأويل في كتاب سيبويه » و « مركبة اللجان من يقودها ؟ وإلى

الصفات العلمية المطلوبة في الأبحاث المقدمة للتزجيج لدرجة الاستاذية في قسم اللغة العربية .

٢ - ذكر تقرير اللجنة العلمية عن البحث الذي تقدم به المرشح بعنوان « الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية » أنه « ذو وزن خفيف علمياً » هذا في حدود التقرير ثم عاد في جزئه الختامي يقول إنه خفيف الوزن علمياً ، لا يقوم به الباحث مع ما سبق أن سجلناه من آراء منصرفه لا تليق أن تنشر عن الإمام العظيم » .

ومعنى ذلك أن التقرير يعترض على ما يقدمه المرشح في هذا الموضوع من اجتهادات وأحكام ذات طابع نقدي مجرد كون الموضوع مرتبطاً باسم الإمام الشافعي . ومع ذلك فقد كان الإمام الشافعي نفسه مجتهداً و « أعياناً » لاجتهاده ، وكان لا يكف عن تم التقليد ، كما أنه هو نفسه لم يحجم عن نقد الإمامين ، أبي حنيفة ومالك .

**ف** تطبيقاً لقرار مجلس الكلية بجلسته المنعقدة في ١٩/١٢/١٩٩٢ بشأن تشكيل لجنة للاسترشاد برأيها في موضوع ترقية السيد الدكتور/ نصر حامد رزق أبو زيد إلى درجة أستاذ بقسم اللغة العربية وأدائها ، اجتمعت اللجنة بحضور الأساتذة : أ.د. مصطفى سوييف ، أ.د. عبد العزيز حمودة ، أ.د. حسن حنفي ، وأ.د. جابر عصفور. وبعد مناقشة الموضوع في جوانبه المتعددة ، رأت اللجنة أن تقدم إلى مجلس الكلية الموقر بالملاحظات الآتية :

١ - تقدم السيد المرشح بـ عدد [ ١٣ ] ثلاثة عشر عملاً تقع جميعها في مجالات دراسات النقد والنص والدراسات الإسلامية . تسعة منها في المستوى الأكاديمي التخصصي بالمعنى الدقيق ، وأربعة منها يمكن تصنيفها على أنها من قبيل النشاط الثقافي العام . وتتميز الأبحاث التسعة بأنها تجمع

لين ؟ ما نصه : « بحثان مقبولان يصبران له عملاً واحداً ، نظراً إلى ضلّلة حجم كل منهما » . ومع ذلك فإن البحث الأول يقع في ٢٤ صفحة من القطع المتوسط والثاني يقع في ١٦ صفحة من القطع المتوسط كذلك . ويؤخذ على هذا القرار ماخذان الأول أنه بنى على اعتبار كمي خالص مع أن العاملين يتناولان موضوعين مختلفين تماماً ، ومن المعلوم أن الاعتبار الأول بالنسبة لأي بحث في مجالات المعرفة المختلفة إنما يكون من حيث الموضوع ، ونحن هنا بصدد موضوعين اثنين لا موضوع واحد . هذا عن المآخذ بأهمية بحوث نشرت في عدد من الصفحات أقل مما نحن بصده بكثير ، لأن الاعتبار الأول إنما يكون للقيمة الموضوعية لما ورد في هذه الصفحات من معالجة .

٥ - يصنف تقرير اللجنة العلمية البحث الذي قدمه المرشح بعنوان « الإنسان الكامل في القرآن » على أنه نشاط ثقافي ، وبالتالي لا يحسبه ضمن الإنتاج العلمي . ومع ذلك فهذا البحث منشور نشرأ علمياً باللغة الإنجليزية في دورية أكاديمية محكمة هي مجلة جامعة أوساكا في اليابان . هذا من حيث الشكل . أما من حيث المضمون فالبحث دراسة دلالية لأيات القرآن التي تتناول الإنسان جسداً وروحاً ، كما يتناول إنجازات عدد من كبار المفسرين في هذا الصدد مثل الطبري والزمخشري ، وقد اقتضت هذه الدراسة الباحث أن يدقق

النظر في مؤلفات الصوفي الكبير ابن عربي وما كتب حولها من دراسات وقد أراد الباحث أن يقيم بحثه هذا في مواجهة بحوث المستشرقين لما فيها من ثغرات وتجاوزات منهجية ، وكان في محاولته هذه ملتزماً بمقتضيات التوثيق العلمي الدقيق لما يستخلص من استنتاجات وما يصدر من أحكام . لذلك نرى أن هذا البحث إنما يحسب للمرشح ضمن إنتاجه العلمي .

٦ - تتردد في مواضيع متعددة من تقرير اللجنة العلمية عبارات ، مثل : « تزييف المفاهيم » و « تجاهل أمانة الكتابة الفكرية » ، بل هو يسقطها ، و « إن الباحث وضع نفسه مرصداً لكل مقولات الخطاب الديني ، حتى ولو كلفه ذلك إنكار البديهيات ، أو إنكار ما علم من الدين بالضرورة » ، و « الباحث في هذا المقال يكشف أيضاً عن خلل في الاعتقاد » ، و « وهو كاذب وجهل وافتراس » ، و « وأنه يبذر الخب المقتنة طائفة » ، وهذه سمادير لا يقول بها كاتب مفيد » ، و « هو كلام أشبه بالإلحاد » . وتعليقنا على هذه العبارات وأمثالها أنها تتطوى على محاكمة للمرشح فيما يتعلق بضميره وعقيدته الدينية .

٧ - يطوى التقرير على حجب للمعلومات البيبلوجرافية الخاصة بالنشر العلمي للأبحاث التنسعة السابقة ، فقد ذكر التقرير أن الأبحاث التي تقدم بها المرشح نشرت في مجلات

وكتب محدودة الانتشار . والحقيقة أن معظم هذه الأبحاث نشرت في مجلات علمية محكمة ، وصدرت لكتبه أكثر من طبعة في أكثر من بلد عربي ، كما أقيمت في مؤتمرات علمية .

ولعلنا نذكر مثالا واحداً المصدر التوضيح فقد ذكرت اللجنة في مناقشتها لكتاب « نقد الخطاب الديني » [ أنه كتا غير متداول وأن الباحث قدمه مطبوعاً إلى اللجنة في شكل تجربة حصل بها على رقم إيداع في دار الكتب ثم أحجم عن دفعه إلى السوق ] ، بينما الواقع الذي أكده الباحث نفسه في مقدمة الكتاب :

١ - إن الفصل الأول كان قد سبق نشره في سلسلة « قضايا فكرية » الكتاب الثامن بعنوان « الإسلام السياسي بين الأسس الفكرية والأهداف العملية » - القاهرة ١٩٨٩ .

ب - إن الفصل الثاني كان قد سبق نشره في مجلة « الف » وهي مجلة علمية محكمة تصدرها الجامعة الأمريكية - العدد ١٠ - ١٩٩١ .

ج - إن الفصل الثالث والآخر كان قد سبق نشره كذلك في سلسلة « قضايا وشهادات » دمشق ١٩٩٠ .

ونضيف للجنة أن هذا الفصل قد نشر أيضاً في مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية - العدد ٢٤ - مدريد ١٩٩٠ ، ثم إن الكتاب بالكامل قد صدر بعد ذلك عن دار نشر أخرى هي

## تعقيب

الإعدام في أعداء الدين مع الوعد بجنتا  
النعيم .

ذلك هو السيناريو الأصلي لكل  
الأحداث الصحيحة والحقيقية التي  
عرضت فقط مشاهدتها الأولى لمأساة  
التخطيط لاغتيال واحد من أهم مفكرينا  
وأبرز فريسان الكلمة الشريفة في الحقل  
الثقافي والتعليمي في مصر .

والحكاية تبدأ عندما تقدم الاستاذ  
الدكتور (نصر حامد أبو زيد) بكتابة  
من إنتاجه الفكري ليتم تقييمه بحسب  
الأعراف الجامعية والحكم عليه وإبداء  
الرأي حول أحقيته في الترقية من عدمه .  
وكما هو متبع وتجرى عليه قواعد مثل  
تلك اللجان الجامعية فإن قرار اللجنة إن  
سلباً أو إيجاباً ، فإنه لابد ، وأن يُشْلَع  
بمبررات علمية وأحكام تقويمية حول  
أهمية الأبحاث المقدمة واستحقاق  
صاحبها للترقية ، أو ضحالتها وتواضع  
قيمتها بحيث لا ترقى بصاحبها إلى  
المستوى الأعلى .

أما الجديد في قنبلة مولانا حجة  
الإسلام فإنه لم يقل كلمة واحدة عن  
الأبحاث والإنتاج الفكري القديم من

هذه القنبلة التي فجرها  
مولانا الشيخ في ساحة جامعة  
القاهرة . كانت أشد تدميراً من كل  
ما فجره باقي (الأخوة) أمام المتحف  
المصري أو مقهى ميدان التصدير  
وأخيراً قنبلة العتبة . لأنها . هذه المرة  
لم توضع بشكل عشوائي تحت كرسى  
المقهى أو أسفل أتوبيس السياحة أو  
تحت سيارة رجال الشرطة . ولكنها  
وضعت بجوار الأعمدة الأساسية  
للصرح العلمي والثقافي لأكبر الجامعات  
المصرية . ورغم أن الدلائل الأولى تؤكد  
أن المواد المستخدمة في جميع الحالات .  
بما فيها قنبلة جامعة القاهرة . لها نفس  
المواصفات التدميرية والخصائص  
الكيميائية . إلا أن الفرق واضح . ذلك  
أن قنابل الإرهاب يضعها الجبناء  
ويغرون قبل أن تحصد أرواح الأبرياء .  
أما في حالة قنبلة جامعة القاهرة . فإن  
صاحبها لم يغادر مسرح الأحداث بل  
وقف يخطب في الناس ويوزع بيانات  
يعترف فيها بمسؤوليته عن التخطيط  
والتدبير . بل ويقدم الأسباب والمبررات  
لما فعل . ثم هو يطور موقفه على نحو  
دراهمي عندما يدعو المارة إلى تبني القتل  
وإصدار دم الخصوم وتوقيع حكم

دار المنتخب العربي للطباعة والنشر  
والترخيص « بيروت ١٩٩٢ » .

وعلى ذلك فإن الباحث يكون قد تقدم  
بسته أبحاث مقبولة على الأقل : هي  
البحثان اللذان قبلتهما اللجنة ، والبحث  
الذي اعتبرته من قبيل النشاط الثقافي ،  
رغم نشره في مجلة علمية متخصصة  
وبلغة أجنبية ، ثم الأبحاث العلمية  
الثلاثة التي نشرت في مجالات علمية  
تتصل بتخصص الباحث وتخصص  
قسم اللغة العربية وطبع بعد ذلك  
مجمعة كلفصول ثلاثة في الكتاب الذي تم  
نشره مرتين مرة في القاهرة والأخرى في  
بيروت .

خلاصة :

نخلص من ذلك كله إلى أن اللجنة  
تقترح على مجلس الكلية الموقر أن يضع  
هذه الملاحظات موضع الاعتبار في  
موضوع ترقية السيد الموضح ■

فا

(نصر أبو زيد) لم يصفها بأنها أبحاث ضعيفة وقليلة القيمة كما يحدث أحياناً .

ذلك أن صاحبنا لم يتمكن من اختراق بناء فكرى متماسك شديد الصلابة حيث تعذر عليه أن يحاججه أو يقارعه كي يثبت تهافته وتواضع قيمته العلمية والمعرفية . كما أن شيخنا لم يجد قرينة واحدة أو دليلاً يتيماً يصل به إلى رقية (نصر أبو زيد) فيدعي بانتحال الأبحاث أو نقلها أو حتى سرقة بعضها أو كلها ، وهو ما يحدث في أحيان أخرى رغم وصول أصحابها إلى أرقى المناسبات . فلم يجد أخيراً سوى أن يتربع على مقعد الفتوى ليعالج الدكتور (نصي) بألم الكباثر ويتهمه بالعداء للدين ومن ثم توجب عليه رفض ترقية الرجل إلى منصب هو مستحقه وجدير به .

ورغم أن المعلوم للكافة بأن الشيخ الجليل لم يسبق له أن مارس الفتيا ولم يكن يوماً مفتى الشرع فإن أهمية تلك الفتوى المجانية ذات الخطر الداهم هي أن الشيخ قد أرسى القاعدة الأصولية والبسيطة التي أن مددناها على استقامتها فؤنه من الضروري الأندھش إذ يطلع علينا الشيخ غداً أو أحد (الأخوة) بعد غد ليقول أنه لا يجوز شرعاً ترقية الأستاذ المسيحي أو اليهودي بل ربما أصدر أحدهم قراراً بعدم جواز تعليم الطلاب المسيحيين أصلاً ورفض قبولهم في الجامعة فضلاً .

عن مراحل التعليم السابقة على الجامعة . وعلى الشيخ أن يتوسع في تطبيق قاعدته الذهبية فيطالب بتكثير كل خلفاء المسلمين وحكامهم ممن استعانوا بعلماء وأطباء ووزراء من (الخارجين على الملة) . وعلى الذين استعانوا (بإسحاق ابن حنين أو بيخثيشوع أو ابن كمونة أو بشرين متى .... الخ . أن يطنسوا برأعهم من أوزار ما ارتكبوا أو يقبلوا حكم الشيخ فيهم بالخروج عن حظيرة الدين ولكن أى دين ذلك الذى يدافع عنه النجم التلفزيونى . اللامع ؟ أتراء دين محاكم التفتيش والصلب ونيران المحارق ؟ أم شرائع (هولاكو) بتأثير الكلمة والصورة والإشارة أو الإيماءة ؟ أم هودين رسول الهداية (صلمع) ؟

وهو يقول لذلك الصمصامى (عمر بن أمية) حيث جاءه يخبره بأنه قتل العامريين من بنى كلاب (وهم من غير المسلمين) (وأننا هنا نقل عن الطبقات الكبرى لابن سعد ج ٢ ص ٥٢) فيقول الرسول بئس ما صنعت ، قد كان لهما من أمان وجوار ، لادينهما ويبحث بديتهما إلى قومهما وإذا كان الشيخ ربما لم يتعظ بعد فأنتا نسوق مثلاً آخر أكثر وضوحاً ذلك أن الرسول (صلمع) لم يكتف هذه المرة بالكلام والتأنيب وتسيديدية القتل بل إنه عندما يعرف بمقتل رجل من المشركين (إسه تاريخ طويل في إيذاء المسلمين) على يدى الصمصامى الجليل وثانى الخلفاء الراشدين (عمر بن الخطاب) فإن

الرسول يفضب يفضباً شديداً (طبقاً لرواية (ابن سعد) ، أو هو غضب شديد لدرجة احتقان الوجه بحسب رواية (ابن هشام) صاحب السيرة النبوية عندما سمع أن القتل كان قد نطق بالشهادتين فيقوم الرسول ويمسك بملابس سيدنا عمر ويهزه هزاً عنيفاً ويسأله غاضباً هل شققت عن صدره يا ابن الخطاب ؟ ونحن نسأل يهزونا الشيخ عفيف اليد واللسان هل شققت صدر (نصر أبو زيد) لتعرف ما فيه ؟ أم أنك قد أوتيت من الإيمان ما يفوق إيمان عمر ؟ وأنتك تعلمك قد توصلت إلى ذلك الحد الفاصل بين الإيمان والكفر بحيث تجاوز مرتبة رسول الله ؟ والعياذ بالله

نقول يا شيخنا أنك أسرفت على نفسك بأن رميت مسلماً بالكفر بدون بينة وهو ما يدفعنا إلى أن نساك أن تقدم لنا ذلك التفويض السماوى الذى يجعلك حكماً على قلوب الناس وإن نرضى بصورة من ذلك التفويض فلا بد من الاطلاع على الاصل على أن يكون موثقاً من الخارجية المصرية ومسجلاً في الشهر العقارى بل أن الشيخ مدين بتقديم بيان واضح لا لبس فيه ولا غموض حول طبيعة علاقاته مع صاحب سمط الكوارع ولحمة الرأس والذى صار نموذجاً لما سمي بالانقصاد الإسلامى . وعلى الشيخ أن يفسر لعموم أفراد الشعب المصرى - الذين ساروا بإيادى أموالهم لدى صاحب السمط وأولاده -

## □ □ □ معركة الوجه والقناع

كيف ساعدت أحاديث مذبذوبة صلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من نوعية - « أن يبنى رجل بأمة في حجر الكعبة لهر أهون عند الله من أكل الربا » - في تسهيل أكل أموال المصريين جميعاً مسلمين ومسيحيين ولا تظن أن الشيخ سوف يجيب على سؤالنا لو قرأنا عليه من يقول أخبرنا محمد بن عمر الأسلمي ، أخبرنا عبد الله بن جعفر عن يزيد بن المهدي عن عروة عن عائشة رضى الله عنها قالت : مات رسول الله صلى الله عليه وسلم ولم يشبع مرتين في يوم . فكم مرة تسامح الشيخ في أن يأكل أسدقائه أموال المسلمين في النهار الواحد مئة مرة . وما قول الشيخ لو أن راوياً آخر مثل ابن هلال تجرأ فقال « كان يأتى على آل محمد شهر ما يخبرون خبزاً ولا يطبخون قدراً . قال فذكرت ذلك لصفوان ، فقال : دكان يأتى عليهم الشهران » (الطبقات الكبرى ، ج ٢ ، ص ٤٠٤ - ٥٠٤) فكم هي تلك اللائم والمآذب التي حضرها الشيخ على شرف الترويج لأصحابه مضاربه الذهب وأكل السمك وشمامى الهيريين .

وإن شاء لنا الخيال أن يشطح ، وما أظن ذلك مؤثماً ، إن جاز لنا الاعتقاد بأن البعض ، ومن بعد فتوى الشيخ ، ضد (نصر أبوزيد) قد سارعوا بالكتابة إلى السيد رئيس الجمهورية يحدرونه ويستفتونه ضد الجماعات اليسارية والشيوعية والوطنية والديمقراطية

والتي كانت تحيط برسول الله صلى الله عليه وسلم . والذين تبين بمراجعة ما قالوه أنهم كانوا يروجون أفكاراً من شأنها أن تهز أركان المجتمع وتضل عقول العامة وتفسد نفوس الشباب . بل أننى أحسب أن جماعات عمل قد نديت نفسها منذ الساعة كى تراجع كل - ما هو - مدون وحفوظ لديها في الملفات ، لتضيف أسماء جديدة من أمثال سعيد ابن سليمان ، وسليمان بن المغيرة ، وحديد بن هلال ، وعبيد الله بن موسى ، وشيبان ، وعمر بن مرة ، وأبى النصر ، وخالد بن خدش .. إلخ وآخرين غيرهم بأنهم في اليوم والساعة قد شاركوا جميعاً بأن عقدوا العزم على أن يرفعوا حديثاً إلى أم المؤمنين عائشة رضى الله عنها ، وإن اختلفت رواياتهم في الالفاظ فقط دون المعنى والمحتوى حيث أجمعوا على قولها اتتنا ليلة قائمة من عند أبى بكر ، تعنى فخذ شاة مسلوخة ، فأننا أمسك على النبي



عبد الله بن جعفر

(صلى الله عليه وسلم) وهو يقطع ، أو النبي (صلى الله عليه وسلم) يعسك عنى وأنا أقطع في ظلمة البيت ، فقال لها رجل من القوم : يا أم المؤمنين أما كان عندكم مصباح ؟ قالت : لو كان لنا ما يسرج به لأكناه فكم يا ترى من الإدام وغيره لدى الشيخ التلفزيونى ؟ وربما يطرح البعض معتمدين على فتوى الشيخ المطالبة بتعديل مادة القانون الشهيرة : والتي تحاكم بالحبس والغرامة كل من قام بترويج أو تمجيد أو نشر أفكار ودعايات من شأنها تعكير الأمن العام أو ... عن طريق الكلمة أو الصورة ... أو حتى الرواية عن رسول الله صلى الله عليه وسلم وربما نسمع عن محاكمة الشافعى وابن مالك وابن حنبل والبخارى والترمذى ... إلخ وآخرين لأنهم جميعاً قد ادعوا على رسول الله بأنه قد قال « من كان لديه فضل مال فليعد به على من لا مال له ، ومن كان عنده فضل ظهر فليعد به على من لا ظهر له ... إلى آخر الحديث الكريم وهى أمور كلها لو صحت لكانت تحريضاً للسوق والغواية على إثارة الشغب كما أنها توفر براهين وأسناد مجانية للناس بالوقوف ضد شركات نهب الأموال وتكشف ضعف وطلان دعاوى المتاجرين بالدين وتحرمهم من شهوة التحكم في رقاب المسلمين بإثارة خوفهم دائماً من أعداء الملة والدين . أما عن الدرس النقدي اللغوى والبلاغى ومشكلات القراءة والتأويل كما تعرفها وكما وضع أسسها

## جامعتنا إلى أين ٩١١

للدورة الخامسة من أن مهمة اللجان العلمية للترقيات هي «فحص الإنتاج العلمي وحسده دون التعرض لأي اعتبارات أخرى». وبحيث إن هذه القواعد لم تنص صراحة ولا ضمناً على أن العقيدة تمثل معياراً من معايير التقييم العلمي، فإن كلاً من هذا التقرير المشار إليه وموقف إدارة الجامعة الذي ساندته واعتدته دون أن يكتف بـ كل من تقريرى مجلس أساتذة قسم اللغة العربية ومجلس أساتذة كلية الآداب، يمثل انتهاكاً صريحاً وعدواناً يبنأ على قواعد العمل المنظمة للجان العلمية، ويمثل سابقة خطيرة في تاريخ جامعة القاهرة.

وإننا لنجد أنفسنا، نحن الباحثين الشبان في هذا الصرح الأكاديمي، مهدين في ظل هذه الشروط والأعراف الجديدة التي تستنتج إدارة جامعة القاهرة للبحث العلمي وأسس تقييمه. ومن حقنا أن نتساءل الآن، في ظل هذا الانتهاك المفجع لحرية البحث العلمي، ما هي الضمانات الكفيلة بالآ تطبيق هذه المعايير على أبحاثنا نحن أيضاً، فتتحول

منذ وقعت الواقعة، والجامعات المصرية كلها اساتذة وطلاباً تصدر بيانات الاحتجاج على ما جرى ويجرى وقد اخترنا من بينها البيان التالي:

إلى السيد الأستاذ الدكتور رئيس جامعة القاهرة

تحية طيبة وبعد....

نحن الباحثين الشبان، من معيدين ومدرسين مساعدين ومدرسي لغة بجامعة القاهرة، نسجل احتجاجنا ورفضنا الصريح لقرار مجلس جامعة القاهرة الصادر بتاريخ ١٩٩٣/٢/٨٨ برفض ترقية الدكتور نصر حامد أبو زيد الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية بكلية الآداب إلى درجة استاذ، وذلك استناداً إلى تقرير يتهم الدكتور نصر أبو زيد وإنتاجه العلمى بالفكر والإلحاد ويشكك في عقيدته على نحو صريح، بعبارة وكلمات لا تمت للتقييم العلمى بصلة، بدلاً من أن يقيم إنتاجه العلمى وفقاً لأسس التقييم الموضوعية المتعارف عليها، ووفقاً لما تنص عليه قواعد نظام العمل في اللجان العلمية الدائمة الصادرة عن المجلس الأعلى للجامعات

أسلافنا العظام الامدى وأبو هلال والقيروانى وقدامة والسكاكى وغيرهم وعلى رأس الجميع مؤسس البلاغة الحديثة عبد القاهر الجرجاني فهو ما نستأذن القارئ في تأجيله إلى مرة قادمة رغم ما نعرفه ويسبقنا في العلم به القارئ بأن قضية (نصر أبو زيد) بالغة الوضوح ولكن لا نملك إلا أن نستعير عبارة (الجرجاني) وهو يقول «وإن كانت قضايا لا يكاد يخالف فيها من به طرق» والطرق هو عدم اكتمال العقل . ولا يبقى إلا أن نهدى صاحبنا كلمات (الجاحظ) حيث يقول

«جنبك الله الشبهة» وعصمك من الحيرة وجعل بينك وبين المعرفة سيباً وبين الصديق نسباً وحبب إليك التثبث وزين في عينيك الإنصاف» .



## شاهين

الجمعة ٢ أبريل ١٩٩٣م

مسجد عمرو بن العاص.

نص إجابة الدكتور الشيخ عبد الصبور شاهين عن سؤال وجه له حول تكفيره للدكتور نصر أبو زيد.

السؤال:

● ما قولكم فيما ادعته جريدة الأهالي بتكفيركم الدكتور نصر حامد أبو زيد.

الإجابة نصاً.

د. شاهين/ أما ما قالت جريدة الأهالي فهو خطأ... والأخبار والأفهام والمصور يعنى إنا على مستوى يعنى ما إحناش يعنى ناس قليلين.. الحكاية أصل كلكتوا قريتوها.. الحكاية بسيطة خالص.. بسيطة قوى أنا أسأذ فى الجامعة.. وكل سنة بعمتلوا امتحان آخر السنة بصح امتحانات ويبسقطوا ناس.. عادى.. الى بيكتب صح بينجح ويطلع الأول والى بعده بالترتيب.. والى بيكتب غلط ببسقط.. عادى.. برضه على مستوى الأساتذة الى هم هيئات التدريس يعنى الى هم المعيديين والمدرسين المساعدين والمدرسين والأساتذة

ولهذا، فإننا نحن الباحثين الشبان، من العاملين بهذه الجامعة والدارسين فيها نرى فى موقف إدارة الجامعة مصادرة لمستقبلنا، فضلاً عما فيه من تشويه لتاريخ جامعتنا وحاضرها.

إن جامعة القاهرة ينبغي أن تحمى عقل الأمة، وتدعم قيمة العلم، فما بالنا ونحن فى هذه اللحظة التاريخية الحرجة التى يتهدد فيها الإرهاب.. بمستوياته المختلفة.. مجتمعنا بأكمله، أحوج ما نكون إلى دعم قيم الاستنارة والتفكير العلمى الجاد والخلاق من أجل مواجهة السقوط الشامل الذى يبدو خطره واضحاً أمام مجتمعنا.

توقعات

ف

مثلاً لجان مناقشة الرسائل إلى محاكم تفتيش. وإذا كان بيان أساتذة كلية الآداب يعبر عن مخاوفهم كأساتذة تنتهك المؤسسات التى يعبرون من خلالها عن آرائهم، فإن احتجاجنا ينطلق.. بالإضافة إلى ذلك.. من قلق مباشر على مستقبلنا العلمى نفسه.

إن ممكن الخطر المائل فى ذهنا الآن هو أن استخدام مناهج البحث المعاصرة، بما تتضمنه من مصطلحات ومفاهيم جديدة قد تكون غريبة بالنسبة للبعض، أصبح الآن فى التقارير العلمية موطن ريبة وشك، مما يجعل إمكانية تحديث البحث العلمى فى مصر، ومواكبة المعرفة العلمية المعاصرة، محكوماً عليهم بالفشل والإخفاق فى ظل هذه الأعراف المبتدعة الجائرة.

وما لم تصصح إدارة الجامعة موقفها، فإن غير قليل منا يفكر الآن فى جدوى ممارسة العمل والبحث العلمى فى جامعة تخفق إدارتها شروط البحث العلمى الحر الخلاق.

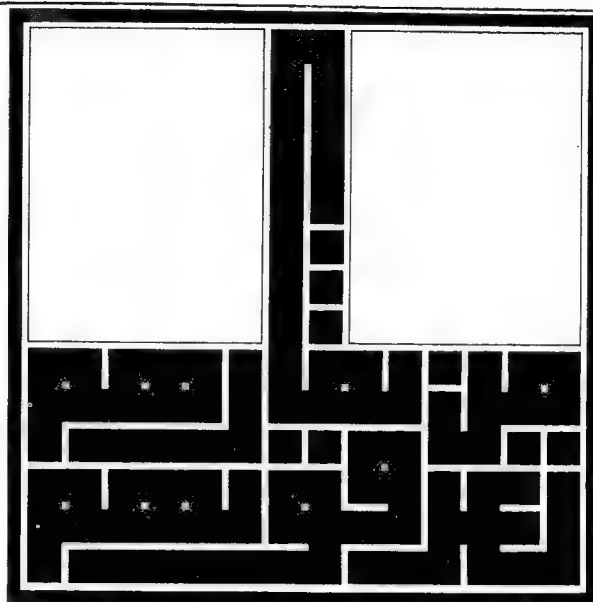
إننا نخشى أن تكون هناك مقامرة بتاريخ جامعتنا ويشرفنا العلمى والأخلاقي على اعتاب استرضاء الابتزاز الدينى، هذا مع عظيم احترامنا للأديان كافة.

## يَمْتَرِف

واحد له جهد... ففيه لجنة كبيرة اسمها اللجنة العلمية الدائمة.. دى بتاعت امتحان الأساتذة والأساتذة المساعدين.. السلى هم المدرسين والأساتذة المساعدين.. ده عاوز يبقى استاذ مساعد.. وده عاوز يترقى استاذ.. أنا عضو هنا.. وعضو هنا.. تقدم ناس.. بيتقدموا.. حتى أمبارج.. كان عندنا اللجنة العلمية وفيه واحد من أولادى سَفَط.. يعنى من تلاميذى.. سَفَط.. واثنين ما شفتهمش نجحوا.. وأنا اثنى منهم.. عادى.. **المشكلة العلم.. والموضوعية.. والحياد.. أه.. والحق..** كل اللي حصل.. زيه زى غيره.. فالإنتاج بتاعه اختارونى عشان أقرأه.. قرأت.. قلت صفر.. بس ياللا.. إديته اثنين على عشرة.. اثنين من عشرين.. خلص.. زملاءنا فى اللجنة قالوا عشرين من عشرين.. واخنتين بالك.. فالى حصل إن اللجنة العامة بقى إحنا ثلاثه - اللجنة العامة الكبيرة.. اللي هي كلها بإطرة العلم وأئمة العلماء الكبار اللي هم معنا فى اللجنة.. كلهم كبار قوى.. منهم الدكتور شوقى صيف.. وده شيخ الثقافة والسابق الراحل العظيم.. وأساتذة كبار قوى.. يصوا.. سمعوا دول.. سمعوا ده وده ويسمعونى.. فقالوا لأ.. الحق معاك.. فجم على العشرين دى من عشرين شالوا الصفر.. والعشرين دى شالوا الصفر وبقي واحد اثنين من

عشرين.. آدى كل الحكاية... عادى.. زيه زى أى واحد بيخش ويسقط.. وإيه.. ويروح يذاكر تانى ويتجعد وينجح.. عادى.. لكن بالشكل ده عمره ما هيترقى.. ليه؟.. لإن الكلام اللي جه لا يمكن.. ينجح فى أى وقت.. لا يمكن فانا نصحتة فى الآخر.. يعمل إنتاج غير كده خالص.. علشان ينجح.. وإلا.. **فلجنا مش كوسة..** ده علم.. ده إحنا بنصنع الأساتذة.. وأنا بأعله استاذ.. بائئمة على الجيل.. الهيئة الكبيرة دى.. هل هم مجموعة من المساطيل والغشاشين والجهلة؟.. دل أعلم ناس فى العالم العربى والإسلامى كله.. دول أعظم ناس فى العالم العربى والإسلامى كله من الناحية العلمية فى الإسلام وفى اللغة العربية.. ومش ممكن يترقى.. فى إنتقل التقرير بتاعى.. اللي هو اللجنة قالت إحنا بنوقع على التقرير ده.. وراحو موقعين كلهم حتى الاثنى اللي نجحوه.. وقفوا على تقرير تسقيطه.. ما بقيتش أنا بقى لوحدى بقى.... بقى التقرير بتاع اللجنة.. وأنا مالى بقى.. أنا مش طرف.. أنا قلت الحق وربنا يجعله فى صحيفة عملى.. وإسأل الله أن يجعل فى الجنة ببركة هذا التقرير.. فالى حصل.. راح لمجلس الجامعة.. مجلس الجامعة كله بالإجماع قال صبح.. مع إن قدامه الصورة كاملة.. طيب يبقى زعلانين ليه يا جماعة يا شيوعيين؟.. طلعوا بقى الشيوعيين.. ظهروا من الشقوق..

المساعدين.. لهم برضه امتحانات.. يعنى إيه امتحان؟.. الامتحان اللي هو إيه.. المعيد بيقدم رسالة اسمها الماجستير.. ناخده ونمسكه نقطعه ونشرحه.. وينجح أو يسقط.. المدرس المساعد يقدم رسالة اسمها دكتوراه.. نمسكه ونقطعه ونشرحه ونعيله جزل.. وبعدين نروح مرمينه ونقول ياللا أديك أخذت الدكتوراه بقيت دكتور.. يقوم يصلح نفسه ويعدل شغله.. وا.. وا.. إلى آخره.. المدرس عشان يترقى استاذ مساعد.. يقدم كتب.. شغله.. ويقولنا عمل إيه فى الخمس سنين اللي فاتوا.. ونقدن الإنتاج بتاعه.. ناخذ الإنتاج ونقرأه.. ما هي أساتذة بقى.. ما إحنا أساتذة كبار قوى.. أه يعنى ما فيش منّا كثير فى العالم العربى والإسلامى يعنى.. إحنا بنقول الكلام ده يعنى مش غرور ولا حاجة.. أنا أخذت درجة الأستاذية سنة سبعة وسبعين/ثمانية وسبعين أه يعنى من خمستاشر سنة دخلت الامتحان ده من خمستاشر سنة.. دخلت الامتحان ده ونجحت من أول مرة.. وطلعت بامتياز كده.. كل



خط للنان منير محمد الشعراني

من شاربهم لعرافتهم من الجهل متى

إنه بلغة عامية ركيكة.. ركيكة إيه  
يا أخته.. استغفر الله العظيم.. أدى  
القضية كلها.. ما فيهاش حاجة واد  
دخل واحد أستاذ مساعد.. دخل  
الامتحان وسقط.. فيها إيه؟.. إن شاء  
الله المرة الجاية بذاكر أحسن ويجتهد  
وينجح إن شاء الله.. وبإيدي أنجحه إن  
شاء الله.. بس يوصل إن شاء الله.  
ربنا يكرمه بالحق.. وبالحق.. إن شاء  
الله.. وربنا يكرمه.. سلامو عليكم.

مش ممكن.. تيجي إزاي.. مين اللي  
يسقطه.. مين ده اللي يسقطه.. يكون مين  
يعنى.. فلان؟! إيه يعني فلان؟.. ده  
فلان ما بيعرفش يتكلم عربي وبيتكلم  
باللغة العامية الركيكة.. واحدة.. هه..  
كاتبة الكلام ده في الأمانى.. إيه الكلام  
ده.. إيه ده.. لا لا لا لا.. إنا؟.. ده إنا  
أقول كده بالقلم للمليان.. لا أحد يتكلم  
الغزبية الفصحى في العالم العربي  
كما اتكلمها.. يقولوا إيه؟.. مش غرور  
والله يا إخواني.. والله استغفر  
الله.. استغفر الله.. يقول على كلام قيل

لا لاقين دلوقت يتكلموا عن الماركسية..  
ولا يتكلموا عن الطبقات العاملة..  
ولا يتكلموا عن كفاح الطبقة العاملة  
والنضال.. ولا يتكلموا عن الجوع  
والظلم.. خلاص فأسوا.. ما بقلش ليهم  
شغلة غير شتيمة الإسلام القرآن  
وسب الرسول والصحابة.. أدى  
شغلتهم.. وهرده اللي سقط.. نحن في  
بلد إسلامي ولا نقبل هذا.. إيه اللي  
قلناه أكثر من كده.. كُتِرَ عليهم إن هم  
يعني إزاي واحد من الطالعين في  
الخلايا تحت أرضية.. يسقط.. لأ..

# الفكر والحداثة

## الحداثة : معركة الوجود

١٠٦ (١) نهاية الحداثة / العدمية والعمرانيوية في الثقافة بعد الحداثة ، NE

(٢) موت الفن وأفوله ، ١٢٢ (٣) العدمية وفلسفة ما بعد الحداثة . جياس

فاتيمو . ترجمة ، وليد الخشاب . مراجعة ، وائل غالى .

# الحداثة

## الجزء الأول

اهمها ان والده كان أميناً لخزانة كنيسة القديس «مارتن» وكانت ديانتته الكاثوليكية، وكذلك والدته، وأنه حضر دروس اللاهوت منذ الفصل الدراسي الأول بجامعة «فرايبورج» بناء على توجيه من الدكتور «كونراد جدوبير» الذي كان آنذاك قسيساً في كنيسة الخالوث، ثم تابع تعليمه اللاهوتي في معهد فرايبورج الأسقفى حتى سنة ١٩٠٩ حيث كان طالباً داخلياً. وكان لهذه الدراسة اللاهوتية دورها في توجيه فكر هينجر إذ استند إليها في محاضراته الأولى حول القديس بولس والقديس أوغسطين. وقضى بعد ذلك عاماً في معهد اليسوعيين حتى ناقش «نظرية المقولات والمعنى عند دونس اسكوتس» للحصول على دكتوراة التأهيل وقد استند إلى نص «لتوماس الذي من ارفورت»، لا إلى نص «دونس اسكوتس»، الذي كان واحداً من «مفسري» الكتاب المقدس في العصور الوسطى. لكن إشكالية هيدجر في «زمان ووجود» (١٩٢٧) لاتبدو أبدأ حول الصراع الدائر منذ القرائ القديم إلى الآن بين ما أطلق عليه «التفسير بالمأثور»، وبين ما أطلق عليه «التفسير بالرأى» أو «التأويل». لا تقوم إشكالية «زمان

بعدما نشرنا ملفاً عن «نهاية التاريخ»، وملفاً آخر عن «نهاية الماركسية»، رأينا ان ننشر ملفاً ثالثاً يلخص جوهر النهايات المعاصرة، بل الراهنة، تحت عنوان «نهاية الحداثة». ونبدأ هذا بتقديم أجزاء ثلاثة من كتاب «جيانى فاتيمو» الصادر أصلاً في اللغة الإيطالية عام ١٩٨٥ تحت عنوان: «La fine della modernità—Hihilisma ed ermeneutica nella cultura post—moderna» عن دار نشر ايطالية و«Garzanti Editor». أما الترجمة التي نقدمها هنا فهي عن الترجمة الفرنسية لهذا الكتاب والتي صدرت عام ١٩٨٧ عن دار مطبوعات لوسوى تحت عنوان: «La fin de la modernité. Nihilisme et hermeneutique dans la culture post—moderne» والمقصود بالضغط من العنوان الرئيسى «نهاية الحداثة». أما العنوان الثانوى فهو أكثر تحديداً: «العدمية والهيرمينوطيقا في الثقافة ما بعد الحداثية».

وسياق حديث «فاتيمو» عن «الهيرمينوطيقا» هو فلسفة هيدجر. والمحور الأساسى الذي يدور حوله «التفسير» عند هيدجر ليس «النص التاريخى»، ولا «النص الدينى». فمصطلح «الهيرمينوطيقا» مصطلح يدل من حيث الاشتقاق اللغوى القديم إلى «تفسير» الكتاب المقدس. وإذا كان هيدجر قد ارتبط بالنص الدينى لعدة اسباب

وجود، على مستوى تفسير النص الدينى وإذا تقاطعت معه أحياناً فضلاً عن أن مصطلح «أنطولوجيا الهرمينوطيقية» التى يتحدث عنها «فاتيمو» ليس مصطلحاً هيدجرياً بالمعنى الدقيق للمصطلح. بل هو مصطلح لاحق على مولد فلسفة هيدجر القائمة من حيث الجوهر على «ترك» الأساس الذى يبحث عنه الدين واللاهوت والميتافيزيقا، وكذلك علوم التاريخ والاجتماع والإنثروبولوجيا.

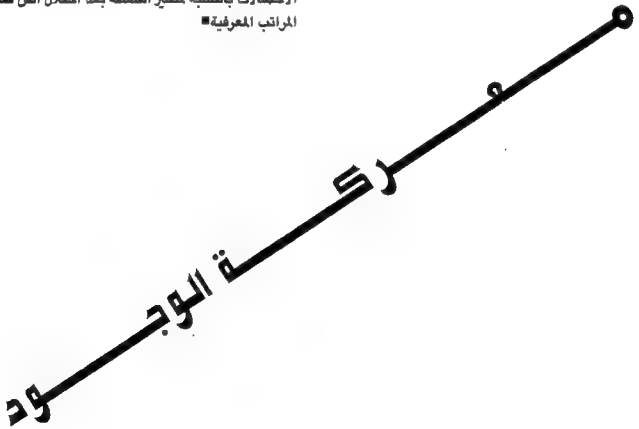
أما مؤلف الكتاب فهو «جيانى فاتيمو» Vattimo، فيلسوف إيطالى ولد فى تورينو بإيطاليا عام ١٩٣٦ ويُدرس علم الجمال فى جامعة تورينو منذ عام ١٩٦٤. ففى سياق علم الجمال دارت إشكاليته الفلسفية حول محور اللغة فى الفكر المعاصر من جهة، وحول محور الأزمة الراهنة للأبنية الميتافيزيقية الغربية التقليدية، من جهة أخرى. ومن هذه الزاوية تناول قضايا «التاويل الفلسفى» عبر مجهودات مفكرين كبار أمثال هيدجر وجادامير وشليرماخز.

وكان شليرماخز أول من نقل «الهرمينوطيقا» من دائرة النظرة اللاهوتية إلى دائرة «العلم» ثم «الفن». أما جادامير فقد قام فى كتابه «الحقيقة والمنهج» بطرح تاريخى نقدى للهرمينوطيقا منذ شليرماخز إلى عصره.

وفيمما يخص هيدجر، فقد ربط فاتيمو فى «نهاية الحداثة» بينه وبين نيتشة لنقد ما تحتويه مقولات الميتافيزيقا التقليدية من «عنف» ثم قابل بين هذا العنف وبين «أنطولوجيا الانحلال» باعتبارها تعبيراً صادقاً عن «نهاية الحداثة»، آخر حلقات المسلسل الماسوي الذى بدأه نيتشة عام ١٨٨٩ بإعلانه «موت الله».

وليس كتاب «نهاية الحداثة» هو الكتاب الوحيد لفيلسوفنا. فقد سبق أن صدر له فقط فى اللغة الإيطالية: «الشعر والأنطولوجيا» (١٩٦٧) و«الوجود والتاريخ واللغة عند هيدجر» (١٩٦٣) و«المسألة والمسخر» (١٩٧٤ و ١٩٧٩) و«مغامرات الاختلاف» (١٩٨٠) و«إلى ومن المسألة» (١٩٨١).

وهكذا يمكن القول بأنه ليس مصادفة أن يكون الجزء الثانى من ملفنا عن «الفن» «نهاية الحداثة» تعنى العودة بالفن إلى مركز صدارة المعرفة الشاملة بدلاً من الفلسفة. والجزء الثالث يستخلص النتائج ويصوغ الاحتمالات بالنسبة لمصير الفلسفة بعد احتلال الفن قمة المراتب المعرفية ■



# نهاية الحداثة العدمية و(الهرميبو طيقا) فى الثقافة بعد الحداثة



لاكمال العدمية ، من المراحل  
« الإيجابية » لإعادة بناء فلسفية ،  
وليس مجرد مظهر وإدانة  
للانحطاط ، إلا لو امتلكنا الشجاعة  
( لا الوقاحة ) الكافية للإنصات  
باهتمام شديد للمخطبات التى تدور  
حول ما بعد الحداثة وملاحم  
خصوصيتها ، ونعنى خطاب  
الفنون ، والتقد الأدبى ، وعلم  
الاجتماع .

إن الخطوة الفيصل التى تسمح  
بعدد الصلة بين نيتشه وهيدجر من  
جانب وبين ما بعد الحداثة من  
جانب ، تكمن بحق فى اكتشاف أن  
ما نحاول التفكير فيه من خلال المقطع  
« ما بعد » ليس فى واقع الأمر سوى  
الموقف الذى بحث عنه ثم اعتنقه كل  
من نيتشه وهيدجر حيال تراث الفكر  
الأوروبى ، وإن اختلفت الالفاظ ، بيد  
أننا نرى أن جوهر الموضوع يكاد  
يكون واحداً فى الحالين .

**جيانى ثاتيمو**

ترجمة :

**وليد الخشاب**

مراجعة : **وائل غالى**

العالم الصناعى المتأخر ، ربما نستطيع  
أن نحد حدود كل من نيتشه وهيدجر  
بانها فى صورتها النهائية غير قابلة لأن  
تُحصر فى حدود ما صار معروفاً تحت  
عنوان « نقد الحضارة » وهو المصطلح  
المعروف فى اللغة الألمانية  
بـ Kulturkritik والسدى انتشر فى  
مجلد الثقافة والفلسفة منذ بدايات هذا  
القرن .

وليس من الممكن اعتبار نقد هيدجر  
للنزعة الإنسانية أو إعلان نيتشه

**ق**اصد « نهاية الحداثة » فى  
نظرى يدور حول إيفساح  
الملاقة بين نتائج تأملات نيتشه  
وهيدجر ( اللذين سنشير إليهما  
باستمرار ) ، من جهة ، وبين الخطابات  
التي ظهرت بعدهما ، حول نهاية العصر  
الحديث وما بعد الحداثة ، من جهة  
أخرى . إن ربطنا صراحة بين هذين  
الإطارين الفكرين ، متصليين بذلك عبء  
تناول جديد لهما (١) . يعنى أن تكشف  
فيهما أوجه الحقيقة الأكثر جدة وثراء ،  
وهذا ما نحاول إليه .

إن التنظيرات المتفرقة لما بعد  
الحداثة والتي لا تتسم دائماً بالتماسك  
لن تكتسب الدقة والمكانة الفلسفية  
الرفيعة إلا بربطها بإشكالية  
النيتشوية عن العود الدائم وبإشكالية  
تجاوز الميتافيزيقا عند هيدجر والعكس  
صحيح . فإنه بمجرد الربط بين ذلك وبين  
مجموع ما تبرزه تأملات ما بعد  
الحداثة حول شروط الوجود الجديدة فى

الرئيسية للفلسفة التي نعد نحن أقرب وراثتها ، أعنى جُل فلسفة القرنين الآخرين ، يتمثل تحديداً في نفى وجود يئى ثابتة للوجود ، يتمتح على الفكر أن يرجع إليها ليتأسس في صورة بيقينيات لا تتزعزع . ولكن نفى ثبات الوجود هذا ليس إلا نفياً جزئياً داخل إطار الانساق اللصيقة بالنزعة التاريخية الميتافيزيقية في القرن التاسع عشر . فبالنسبة لهذه الانساق ، فالوجود لا « يظل » بل يتحول ، تبعاً لإيقاعات ضرورية قابلة للتعريف عليها ، تحتفظ بشئ من الثبات المثل .

إلا أن نيتشه وهيدجر ينظران للوجود بشكل أكثر راديكالية على أنه « حادث » ، مما يعنى تحديداً أنه لكى نتحدث عن الوجود يبدو حتماً أن نلهم إلى « أى حد » قد وصلنا مع الوجود . إن الأنطولوجيا ( علم الوجود ) لاتقوم سوى بتفسير حالتنا ووضعنا مادام أن الوجود ليس شيئاً ، خارج « حدوده » وهو لا يصير نفسه إلا داخل تاريخية ( Storicizzarst ) مزدوجة تاريخيته وتاريخيتنا .

وقد يقول معترض بأن كل هذا تعبير عن ملمح شديد الحداثة : فوجهة النظر التي تعرف الحداثة بأنها « حقبة التاريخ » بالمقابلة مع العقلية القديمة المحكومة بنظرة طبيعية واثرية لجبرى العالم ، إنما هى واحدة من أكثر وجهات النظر انتشاراً وجدارة بالتصديق<sup>(١)</sup> إذا طوّنا التراث اليهودى . المسيحى ( فكرة أن التاريخ تاريخ الخلاص متمفصلة بمراحله : الخلق ، الخطيئة ، الخلاص وانتظار الحساب ) وأعدنا صياغته بمفردات دينوية وحياتية بحتة ، فإننا نجد أن الحداثة وحدها هى التي تعطى بعداً انطولوجياً ( وجودياً )

انسحاب يحاول أن يبتعد عن منطقيات التطور في الحداثة وأن يبتعد وخاصة عن فكرة « تجاوز » نقدى ينحو نحو تأسيس جديد . هذا الموقف يستكمل البحث الذى قام به نيتشه وهيدجر من خلال علاقتهما « النقدية » بالفكر الغربى .

لكن هل لهذا الجهد الباحث عن « موقف » ، ( أو عن ترتيب وضع ) معنى حقيقى<sup>(٢)</sup> ؟ فيم يهم الفلسفة ( إذ إننا نفى هنا أن نلتزم بحدود الفلسفة وحدها ) أن نقيم إن كنا بصدد الحداثة أو بما بعد الحداثة وأن نحدد بشكل أكثر عمومية موقعنا من التاريخ ؟

ويشكل تقرير الحقيقة التالية أول عناصر الإجابة : فأحد المضامين

هايدجر



هايدجر مع ابنه سيغفريد

لقد راجع كل من نيتشه وهيدجر الفكر الأوروبى بشكل جذرى ، ومع ذلك رفضا اقتراحها بديلاً نقدياً يتخطى هذا التراث ، لأن « الخطيئة » كان خليفاً بأن يبقينا سجناء منطق التطور الخاص بهذا الفكر وما يظل مشتركاً بين نيتشه وهيدجر ، رغم عدد من الاختلافات الهامة ، هو تعريفهما للحداثة بأنها محكومة بفكرة وجود تاريخ للفكر يتحرك بواسطة « إشراقة » تدريجية ، وذلك على أساس امتلاك وإعادة امتلاك « الاسس » — المفهومة أغلب الوقت على أنها « أصولاً » مكتملة دائماً ، لدرجة أن الثورات النظرية والعملية في تاريخ الغرب تنصّب نفسها وتدافع عن شرعيتها أكثر الأحيان ، باستخدام مصطلحات ، كالاستعادة ( البعث renaissance والعودة .

إن مفهوم « التجاوز » الذى يحتل مكاناً بالغ الأهمية في مجمل اتجاهات الفلسفة الحديثة ، يُصور مجرى الفكر على أنه تطور متدرج حيث الجديد يتمثل القيمة بتوسط الاستعادة أو الاستحواذ على الأصل / الأساس . بيد أن هذه المفاهيم عن التأسيس ، عن الفكر كتأسيس وكمدخل للأصول ، هى بالتحديد تلك التى ينقدها نيتشه وهيدجر جذرياً . فمن ناحية يحدان نفسيهما مضطرين لاتخاذ موقف نقدى حيال الفكر الغربى كفكر يبحث عن تأسيس ما لكن من ناحية أخرى ، لا يستطيعان نقد هذا الفكر باسم فكر يمكن أن يقدم نفسه على أنه أقرب للحقيقة أو/وعلى أنه تأسيس . وبهذه الصفة يمكن بحق اعتبار هيدجر ونيتشه فيلسوفين لما بعد الحداثة .

إن مقطع « ما بعد » في عبارة « ما بعد الحداثة » يشير في الواقع إلى

للتاريخ ومعنى حاسماً لوضعنا في ( مجرى ) هذا التاريخ نفسه .

إلا أنه بهذا المعنى ، يبدو حقاً أن كل خطاب عن « ما بعد الحداثة » يتسم بالتناقض ، والواقع أن هذا أحد أكثر الاعتراضات انتشاراً ضد مفهوم ما بعد الحداثة ، ذاته . فإن نؤكد أننا نقف في لحظة تالية على « الحداثة » ، وأن نعطي ذلك معنى حاسماً بشكل ما ، يفترض مسبقاً قبول ما يميز وجهة النظر الحداثيّة عنها ، ألا وهو فكرة التاريخ وما يستتبعها : مفهومها التقدم والتجاوز . إن هذا الاعتراض يتسم في نواح كثيرة بالفراغ الأجوف عديم المعنى الذي تتصف به الحجج الشكلية ( وهو يسير في ذلك على منوال الحجج المعروفة ضد نزعة الشك : Scepticism : قولت إن كل شيء كاذب ، مع أنك تدعي رغم ذلك أنك تقول الحق ، إذن ... ) إلا أن هذا الاعتراض يكشف عن صعوبة حقيقية : صعوبة تمييز منعطف أصيل في الملامح العامة للحداثة ، بين ظروف الوجود والفكرة التي تنسب نفسها لما بعد الحداثة .

إن الوعي فقط يتمثل الجديد في التاريخ ، أو ادعاء ذلك ، وبإضافة شكل جديد للفينومينولوجيا الروح لا يسهل إلا أن يدرج ما بعد الحداثة في عين خط الحداثة ، حيث تسود مقولات الجدة والتجاوز . إلا أن الأمور تتغير صيغتها إذا اعترفنا ، كما ينبغي أن نفعل ، بأن ما بعد الحداثة لا يتميز فحسب بالجدّة بالنسبة للحداثة ، بل يبدو بشكل أكثر راديكالية كتحلل المفهوم الجديد ، كتجربة « لنهاية للتاريخ » ، وليس كتقديم مرحلة أخرى لا يهم إن كانت أكثر تقدماً أو أكثر تراجعاً ، من هذا التاريخ .

بيد أن تجربة من بين التجارب المعروفة « لنهاية التاريخ » قد انتشرت على نطاق واسع في ثقافة القرن العشرين ، حيث تتكرر بلا انقطاع صور متعددة ، لانتظار « اقول الغرب » ، والذي يتخذ اليوم الصورة المحددة والمخيفة لكارثة ذرية<sup>(٥)</sup>

في نطاق الكارثة ، تصبح نهاية التاريخ هي نهاية الحياة الإنسانية على الأرض . وبما أن مجرد احتمال وقوع هذه النهاية يعد مسئوليتنا أساساً ، فإن « الكارثية » : Catastrophisme : المنخرفة في الثقافة الحالية لا يجوز وصفها بأنها بلا سبب .

كما يمكن أن نربط ذلك بمواقف فلسفية ، تنسب نفسها أحياناً لنيقشيه وهيجدر ، تنادى بالرجوع لجذور الفكر الأدبي ، ولنظرة للوجود لم تعطها بعد العدمية الضمنية الموجودة في كل صور الاستسلام لفكرة التحول التي يعتمد عليها ظهور التكنولوجيا الحديثة ونموها ، الذي يهددنا بدوره بما يحويه من أفكار مدمرة . إن ضعف هذا الموقف يمكن ليس فقط في توهم — معلن بشكل غير ساذج بل يمكن خصوصاً وعلى وجه أخطر في إمكانية العودة للجذور — والاقتناع بأنه انطلاقاً من نفس هذه الجذور ، يمكن أن يحدث هذه المرة شيء مختلف كلياً عما سبق وحدث

إنه من المحتمل جداً ألا يكون للعودة « لبرميندس »<sup>(٨)</sup> أي معنى سوى العودة بكل شيء إلى البداية من جديد ، إلا أن أكدنا — بصورة عديمة خالصه — أن التطور الذي قادنا من برميندس إلى « العنكس — علم » والقبلة الزمنية ، ليس إلا محض ثمرة للمصادفة .

إن ما بعد الحداثة باعتبارها كنهاية

للتاريخ ، لن يكون لها عندنا معنى الكارثة . لكن يمكننا أن نقول إننا نعتبر خطر وقوع كارثة نووية محتملة — وهو خطر حقيقي — سمة أساسية لنظ « جديد » من الحياة والحركة يعبر عنه مصطلح « نهاية التاريخ » . ربما كان من الأفضل أن نتحدث عن نهاية الإبقاء على التاريخ ، historicité لكن هذه الصياغة قد تؤدي بدورها إلى الإبقاء على تمييز ملتبس بين التاريخ باعتباره مساراً موضوعياً ربما ننساب فيه ، وبين التاريخ باعتباره النمط المحدد للوعي بهذا الانسحاب إلا أننا نتساءل عما يعين نهاية التاريخ في التجربة ما بعد الحداثيّة ؟

في اللحظة التي يبدو فيها مفهوم التاريخ ، من حيث النظرية ، أكثر إشكالية<sup>(٧)</sup> والتي تحلل فيها النظرة للتاريخ باعتباره « عملية موحدة » ، على مستوى ممارسة كتابة التاريخ والوعي المنهجي بالذات ، تستقر على مستوى الوجود المنموس ، الظروف الفعلية المواتية لحدوث كارثة نووية ، بل وأكثر من ذلك : تستقر التكنولوجيا وأنظمة المعلومات التي تكفل لهذا التهديد نوعاً من الثبات ، اللاتاريخي بحق .

إننا ننظر لنيقشيه وهيجدر ، ولتيار فكري كامل ينتسب « للأنطولوجيا الهرمينوطيقية » نظراً قد تتجاوز نواياهم المعلنّة وتعتبرهم المفكرين الذين أرسوا القواعد اللازمة لبناء صورة الوجود ، خاضعة للشروط الجديدة لعصر ما بعد التاريخ إن التكوين النظري لهذه الصورة الذي هو في مراحله الأولى ، هو وحده الذي قد يعطي ثقلًا ومعنى للخطاب الدائر حول ما بعد الحداثيّة ، مما يضح النقذ والشكوك

التي قد ترى أن الأمر لا يعدو سوى أن يكون موضحة أخرى من الموضوعات « الحديثة » أو التي قد ترى ذلك تجاوزاً من بين عديد من التجاوزات التي تنتظر اكتساب الشرعية ، لمجرد أنه تجاوز من النظر للتاريخ على أنه عملية تطور . والواقع أن هذه هي السمات المصددة لآليات اكتساب الشرعية الخاصة بالحدثة .

إن وصف التجربة الحالية بأنها تجربة ما بعد التاريخ يؤدي ضمناً إلى احتمال خطير ، ألا وهو الجنوح إلى نظرة اجتماعية تسطيحية ، وهو خطأ كثيراً ما يرتكبه الفلاسفة بيد أن الفلاسفة التي تسمى بشكل خاص إلى البقاء على ولاء التجربة لا يسمح أن تبني حججها سوى على أساس ملاحظة بداية الظاهرة وتكرارها في الغالب ، أي انطلاقاً من ملامح التجربة التي يفترض مسبقاً أنها مرئية للعين . كان هذا هو المنهج الذي اضطر لاتباعه فلاسفة الماضي ، والفينومينولوجيا عند هوسرل ، وهيدجر في كتابه « وجود وزمن Seimund Zeit » وفينجنشتاين في تلاعبه بالألفاظ . كذلك فالإشارة للمؤلفين ، فلاسفة كانوا أو علماء اجتماع أو أنثروبولوجيا ، تفترض دائماً إجراء اختيار واعتباره مُبرراً في حالته إلى بداية وإلى التكرار الغالب للظواهر في تجربتنا الجمعية ، بما لا يستلزم أي إثبات مبدئي .

ولننظر إلى تجربة المجتمعات الغربية الحالية : سوف نجد أن مفهوم « ما بعد التاريخ » الذي أدخله أرنولد جيهلين<sup>(٨)</sup> في المعجم الثقافي ، يبدو قادراً على وصف هذه التجربة بصورة ملائمة . وهذا هو ما يعطى الشرعية للحديث عن ما بعد الحداثة . إن عديداً من العناصر

النظرية التي تطرقنا إليها حتى الآن ، يمكن أن تجتمعت تحت مثل هذا التصنيف . وهذا البند ، عند جيهلين ، يشير للشرط الذي يبدأ من عنده تحول التقدم إلى روتين ، على حين أن عناصر جديدة تلوح دوماً في الأفق « فإن القدرة البشرية على استغلال الطبيعة تقنيا تتكثف ( وتزداد كثافة مع مرور الوقت ) لدرجة أن قدرات الاستغلال والتخطيط سوف تجعل هذه العناصر أقل جدة على السدوم . في المجتمع الاستهلاكي ، اليوم ، نجد أن التجديد المستمر ( في الملابس ، في الأدوات وفي المباني ) مطلوب فيزيولوجياً لمجرد استمرار النظام . إن الجدة ، غير المتسمة بالثورية في شيء ولا بالتغيير الجذري ، تسمح بتقديم الأمور بصورة موحدة

هناك نوع من « الثبات الأساسي » للعالم التقني ، عادة ما يمثل ككتاب الخيال العلمي على أنه اختزال كل خبرة بالواقع إلى خبرة صور ( لم يعد أحد يلتقي حقاً بأحد : كل شيء يبدو مرئياً من خلال أجهزة مونيتر تليفزيونية ، يتحكم المرء فيها وهو مُسَمَّر في غرفة ) ويمكننا أن نلمس تحقق ذلك بشكل تام في الصمت الناعم والمكيف الذي يحيط بالحاسبات الآلية في العمل .

إن الظرف الذي يسميه جيهلين ما بعد تاريخي يعكس أكثر من مجرد المرحلة القصوى لتطور التكنولوجيا ، وهي مرحلة لم نصل بعد إليها بالتأكيد ، لكن من رجاحة العقل أن نتوقعها . إن تحول التقدم إلى روتين يعود كذلك إلى أن تطور التكنولوجيا قد تم إعداده ومصاحبه ، على المستوى النظري « بعلنة » Secularisation مفهوم التقدم ذاته . لقد قادنا تاريخ الفكر إلى تفريغ مفهوم التقدم ، عبر عملية يمكن

وصفها بالنسلسل المنطقي للتفكير . من المنظور المسيحي بدأ التاريخ وكأنه تاريخ الخلاص ، ثم تحول أولاً إلى البحث عن شرط الكمال في عالم الدنيا ، ثم شيئاً فشيئاً ، إلى البحث عن شرط اكتمال التقدم لكن القيمة النهائية ، التي هي خلق شروط تسمح بمولد تقدم جديد أو على الأحرى بمولد احتمال جديد ، قد باقت مثلاً فارغاً . عند اختفاء الهدف تتحول « العلنة » إلى تحلل فكرة التقدم ذاتها وهو ما حدث تحديداً في ثقافة القرنين التاسع عشر والعشرين .

إن هذا الوصف الذي يقدمه جيهلين ، يمكن رصده ، رغم اختلاف انصطلاحات ، في الأطروحات الهيدجرية حول لا تاريخية العالم التقني . وليس هذا التشخيص مجرد مدعى لنقد الحضارة Kulturel soritik الكارثي ، الذي يعود لبداية القرن ( والذي اعتمدت عليه مدرسة فرانكفورت بشكل كبير ، لكن في إطار فكري مختلف ) . إنما هو استجابة للتطور العسير لمفهوم التاريخ ذاته في الثقافة المعاصرة . إن غياب فلسفة للتاريخ في الفكر الحالي مرتبط على الأرجح بالحالة التي وصفها جيهلين .

وحضور الماركسية في ثقافتنا قد استمر بشكل أقوى لأنها انفصلت عن فلسفة التاريخ . ونشير في هذا المقام إلى ماركسية التوسيع « البنيوية » ، ليس هذا فحسب . بل إننا نرى أنه من المشروح أن تعتبر غياب فلسفة للتاريخ مسئولاً عما يعكس تسميته ببساطة ، بتحلل التاريخ في الممارسة المعاصرة ، كما في الوعى الأيديولوجي في كتابات التاريخ<sup>(٩)</sup> إن التحلل يعني ، قبل كل

شيء انقسام الوحدة ، لا نهاية التاريخ .

لقد أدركنا أن مجرد رواية الأحداث - السياسية ، والعسكرية ، أو تاريخ تيارات الفكر الكبرى - ليس إلا شكلا من أشكال التاريخ ، إذ يمكن على سبيل المثال أن نقابل بينه وبين تاريخ أنماط الحياة ، الذى يقدم بشكل أكثر بطناً بكثير ، والذى يقرب عمليا من « التاريخ الطبيعى » لتطوير حياة الإنسان . بل ولعل بصورة أكثر جذرية إن تطبيق أدوات التحليل البلاغى على كتابة التاريخ قد أثبت ، في واقع الأمر ، أن صورة التاريخ التى نصنعها بانفسنا محكمة تماما بقواعد نوع أدبى بعينه ، وأن التاريخ في النهاية هو اقرب للحكاية ( بمعنى أن تحكى قصة ) بصورة اكبر مما نميل إلى قبوله عموماً .

ويقابل الوعي بآليات النص البلاغية ، الوعي بالسمة الايديولوجية للتاريخ ، النابع من جذور نظرية مغايرة للبلاغة . في كتابه عن أطروحات فلسفة التاريخ<sup>(١٠)</sup> يتحدث بنجامين عن « تاريخ المنتصرين »<sup>(١١)</sup> فغير وجهة نظرهم وحدها يبدو تطور التاريخ وكأنه مسار منتظم يحكمه تتابع منطقي في الحطبات وينقسم بالعللانية . أما المهزومون ، فلا يمكن أن يشاطروا المنتصرين نفس الرؤية ، خاصة أن الوقائع التى تخصهم ومعاركهم تحذف بعنف من الذاكرة الجمعية . إن المنتصرين هم الذين يديرون التاريخ وهم لا يحتفظون إلا بما يدخل في إطار الصورة التى يكتسبونها عن التاريخ ، لئلا يكسبوا حكمهم شرعية ما . وبسبب تطرف هذا الوعي ، فإن تصور باسوخ<sup>(١٢)</sup> لمختلف صور التاريخ وإيقاعاتها الزمنية المتمايزة التى يربط

بينها « زمن » موحد وقوى ( في محصلته هو زمن طبقة اللاطقة أو زمن البروليتاريا كحاملة لجوهر الإنسان عينه ) قد انتهى إلى الظهور بمظهر سراب ميتافيزيقي نهائى . إذن « مادام لا يوجد تاريخ موحد ، حامل للأحداث بل صور مختلفة للتاريخ ، مستويات مختلفة وأنماط مختلفة لإعادة تركيب الماضي في الوعي وفي المخيلة الجمعيين ، فإنه من الصعب ألا نرى في تحليل التاريخ وانتشاره إلى « عدة تواريخ » محض نهاية التاريخ كتاريخ ، نهاية كتابة التاريخ كمصورة ( حتى لو جمعت عناصر غير متناسقة ) لمسار موحد للأحداث ، يفقد تماسكه مادامت اختلفت وحدة الخطاب الذى يصوغه .

وبعد ، فأيما كانت المعانى التى يمكن شحن تعبيرها بها ، فإن « تحليل » التاريخ هو على الأرجح ، أوضح سمة مميزة للتاريخ المعاصر ، في مقابل التاريخ « الصديق » . إن المعاصرة ( التى لا تتطابق بالطبع مع التاريخ المعاصر والذى يبدأ بالثورة الفرنسية طبقا لتقسيم مدرسي ) هي الحقبة التى أصبحت فيها فكرة التاريخ الشامل « مستجيبة » . رغم أن تطور أدوات حفظ ونقل المعلومات يسمح أخيراً بكتابة هذا التاريخ . كما لاحظت نيكولا ترانفاجليا<sup>(١٣)</sup> .

فإن كل ذلك يعود إلى أن عالم وسائل الاتصال ، الذى صار قرية كونية ، هو أيضا عالم تتعدد فيه « مراكز » التاريخ ، أى القوى القادرة على جمع ونقل المعلومات ، على أساس رؤية موحدة نابذة دائماً من خيارات سياسية . ربما كان ذلك يشير إلى « تاريخ شامل » في صورة مدونة ، أن « تاريخ الأشياء » ، مستحيل الوجود ،

بل وكذلك أن شروط التاريخ الشامل ، بمعنى مسار فعلي للأحداث ، بمعنى شيء FCS ، قد اختلفت .

ربما كان من الواجب أن نضيف الحياة داخل التاريخ ، بمعنى لحظة مشروطة ومدعمة بمجرى موحد للأحداث .

فقراءة الصحف قد صارت بمثابة صلاة الصبح بالنسبة لإنسان العصر الحديث ، هذه الحياة تجربة لم يكن ممكناً أن يعيشها إلا إنسان العصر الحديث ، لأن الحداثة وحدها ( أى عصر جوتنبرج طبقا لوصف ما كلومان الدقيق ) هي التى استطاعت خلق شروط بناء ونقل صورة شاملة للنشاطات الإنسانية . إلا أنه بسبب التعقيد العظيم في أدوات حفظ ونقل المعلومات ( عصر التلفزيون ، كما يرى ما كلومان ) صارت هذه الخبرة إشكالية ، ومستجيبة في محصلتها النهائية . من هذا المنظور ، ليس التاريخ المعاصر هو التاريخ الذى يتناول لوهلة السنين الأقرب إلينا ، بل هو ، بصورة أكثر دقة ، تاريخ حقبة كل ما فيها ينحو نحو الانسحاق على مستوى التماص والمعية ، بسبب استخدام وسائل اتصال جديدة ( التلفزيون بخاصة ) ، مما ينتج عنه سلخ تاريخية الخبرة<sup>(١٤)</sup>

إننا نرى إذن - أو نأمل ذلك هل الأقل - في فكرة ما بعد التاريخ ، وفيما وراء الفوايا المعلقة التى ألهمت جيهاين استخدام هذا المصطلح ، نقطة أساسية تملأ محتوى الخطاب حول الحداثى وما بعد الحداثى ، إن ما يضافى الشرعية على النظريات ما بعد الحداثى ، وما يجعلها جدية بالمناقشة

هو ما إذا كان ادعاؤها أنها تمثل منعطفاً جذرياً على طريق الحداثة مبنياً على أساس من الصحة ، على الأقل في حدود ما يمكن قبوله من ملاحظات حول السمة ما بعد التاريخية لوجودنا . إن هذه الملاحظات لا تتبع فحص من جهود نظرية ، بل إن لها دعائم ملموسة في مجتمع صارت فيه المعلومات معمة ، في ممارسة كتابة التاريخ ، في الفنون ، وفي وعي اجتماعي بالذات غير معدد الملاحع . تشير هذه الملاحظات للحداثة المتأخرة على أنها المساحة التي تظهر فيها بوادر احتمال ميلاد وجود « آخر » للإنسان . طبقاً لتفسيرنا ، فإن هذا الاحتمال تشير إليه مذاهب فلسفية شحونة بالنبرات للتنبؤية ، كملهي نيثش وهيدجر ، اللذين ، من هذه الزاوية ، يبدوان أقل « أبوكاليبسي » بكثير من غيرهما ، وأكثر انغماساً في خبرتنا . إن مدلول الإحالة النظرية إلى هذين المرجعين — والتي سوف نستكملها فيما بعد بمراجع أخرى ( متنافرة في ظاهرها نسب ) في آخر تطورات الهرمينوطيقا ، وبمراحلات إلى عودة الفلاسفة المحدثين إلى البلاغة والبرجماتية — يمكن أن هذه المراجع تمنحنا إمكانية التحول من وصف نقدي سلبي . بحث للظرف ما بعد الحدائي ، وهو ما يميز « نقد الحضارة » ( Kulturkritik ) في بداية القرن ثم فروعه الثقافية الحديثة<sup>(١٥)</sup> ، إلى اعتبار هذا الظرف ما بعد الحدائي إمكانية وفرصة « إيجابيتين . هذا ما أشار إليه نيثش بشكل غامض نوعاً ما في نظريته عن عدمية نشطة وإيجابية محتملة . وهذا ما أشار إليه هيدجر كذلك في فكرته عن استعمال Verwin-dung الميتافيزيقيا والتي ينتهي عنها

بذلك صفة التجاوز النقدي بالمعنى « الحدائي » اللفظ ( انظر الجزء الثالث من الترجمة ) فهما يريان أن ما يمكن أن يساعد الفكر على الاندراج بشكل بناء في الظرف ما بعد الحدائي يرتبط بوشائج أساسية بما وصفته أنا في موضع آخر : بضعف الوجود<sup>(١٦)</sup> . إن الوصول إلى « الفرص » الإيجابية التي تعبر عن نفسها في ظروف الوجود ما بعد الحدائية ، تبعاً لجهود الإنسان نفسه ، مستحيل إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار ، بجدية ، نتائج « تدمير الأنطولوجيا<sup>(١٧)</sup> » الذي قام به هيدجر ، وينتثب من قبله . مادام قد ظل التفكير في الإنسان والوجود ميتافيزيقياً ، أي بمنهج أفلاطوني ومن خلال بُنى ثابتة تفرض على الفكر وعلى الوجود أن « يتأسس » وأن يستقرا ( بالنطق وبالأخلاق ) في مجال ما هو غير متحول ينعكس كل ذلك في ميتالوجيا ( أسطورية ) من البنى القوية الممتدة بطول مجال الخبرة . وأن يستطيع الفكر أبداً أن يعيش فعلاً هذه الحقيقة ما بعد الميتافيزيقية بحق ، حقبة ما بعد الحداثة .

ولا يعني هذا أن كل شيء سوف يتم قبوله في هذه الحقيقة ، من أجل تطوير الإنسان ولكن المقصود هو أن القدرة على الاختيار وعلى التمييز بين الاحتمالات المطروحة في الظرف ما بعد الحدائي لا تنمو على أساس تطويل يضع يده على الملامح الأصلية لهذا الظرف ، ويعترف به كمجال لاحتمالات ولا ينظر إليه كمجرد حجوم ينفي ما هو إنساني .

إن أحد للهاور الأساسية « لنهاية الحداثة » هو الانفتاح على مفهوم غير ميتافيزيقي للحقيقة وتقسيمها من خلال

خبرة الفن والنموذج البلاغي ( متبعين في ذلك المصادرة الحينة للهرمينوطيقا ) أكثر من النموذج الوضعي للمعرفة العلمية . وبطريقة أكثر عمومية ، وإن كانت استكشافية فلنقل إنه في الأغلب ، إن الخبرة بعد الحدائية ( أو بعد — الميتافيزيقية باصطلاح هيدجر ) بالحقيقة مقامها جمالي وبلاغي . وكما ستري ، فلا علاقة لذلك بحصر الخبرة بالحقيقة في حدود انفعالات وأحاسيس « ذاتية » ، بل على العكس ، يؤدي ذلك إلى الربط بين الحقيقة والحريات وشرط النقل التاريخي و« جوهرية » والإشارة إلى السمة الجمالية لخبرة الحقيقة كتكتسب معنى إضافياً : وهو جذب الأنظار إلى أن التوصل للحقيقة لا يقتصر على التعرف وعلى مجرد تقوية « الحس المشترك » ( Sen s Com-mun ) كما يبرهن على ذلك جادامير في تحليلاته لمفهوم الجمال / الحق / الخير Kalon الذي نحيل إليه ( القارئ ) ، حتى لو اضطررنا إلى الاعتراف للحس المشترك بكتافة وبمدى حاسمين ، فيما يتعلق باحتمال الخبرة غير العميمة بالحقيقة . إن التحصيل لمجال الحقيقة ليس مجرد حصول « للحس المشترك » مهما كان المعنى « الأساسي » الذي يُعزى إليه كبيراً . وتمييز مثال الخبرة الحقيقية في الخبرة الجمالية ، يعني في نفس الوقت اعتبار أن هذه الخبرة تحمل أكثر من مجرد « الحس المشترك » ، تشمل شيئاً يشبه « حبيبات » معنى ذا كتافة أعلى ، يستطيع وحده أن ينتج خطاباً لا يقتصر على موازنة ما هو موجود بل يعتبر أن النقد لا يزال ممكناً .

وكما يلاحظ القارئ بلاشك ، فإن جميع هذه المشاكل مدروسة بعق

ومدعمة بالأمثلة أكثر منها محلولة . وهذا ملمح تقليدي من ملامح الخطاب الفلسفي ( ينبغي أن نلتزم به هنا فيما يتصل بقواعد الحجية ) إلى جانب ذلك ، ربما كانت هذه طريقة ، أيا كان «ضعفها» ، لاختبار الحقيقة كافي وكفيلية تتحرك عليهما برفق ، لا كموضوع تتحكم فيه وبثقله .

## الهوامش

- (١) انظر على سبيل المثال ، «شورمان ضد الإنسانية» حول التحول لخطبة ما بعد الحداثة ، في «الإنسان والعالم» ، ١٩٧٩ ، عدد رقم ٢ ، ص ١٦٠ - ١٧٧ ؛ كذلك النصوص المختلفة التي جمعها بـكارافاتا وبـسيبيدكاتو في «ما بعد الحداثة والاب» ، ميلانو ١٩٨٤
- ٢ - renaissance تعني ، حرفيا ، ميلادا جديدا ، ويستقدم اللفظ للإشارة للنهضة الأوروبية في العصر الحديث (م) .
- (٣) ملاحظات التخصيص هنا تذكرنا باستخدام هيدجر لمصطلح Br — Orterung الذي يمكن ترجمته بـ «وضع» ، «ترتيب» ، «بالتركيز على المعنى الأصلي القديم أكثر من المعنى الحالي» : «نقل» ، «مناقشة»
- بل وب «مواقف» (Situation) بالمعنى القوي لوضع (شخص أو شيء) في مكان ، في موقع ما "Site" «ما نسميه موقعا هو ما يجمع أساس شيء ما» : «م. هيدجر» ، «ميدا العلة الكلية» ، باريس ، ١٩٦٢ ، ص ١٤٥ ، وكذلك جان بياردي ، «حوار مع هيدجر» ،

باريس ، ١٩٧٢ جزء ٢ ص ١٤٨ هل نترجم Erorterung بموقف ؟ الواقع أنه لا توجد ترجمة أفضل منها ، أولا أن لفظ موقف- (Situation) قد استهلك وابتذل . ذكر هذين النصين ر. شورمان في «ميدا القويضية» ، باريس ، ١٩٨٢ ، ص ٥٣ (ملاحظة للترجم الفرنسي) . انظر في هذا الصدد ، فاتيديو «الوجود والآخر واللغة عند هيدجر» ، تورينو ، ١٩٦٢

(٤) هذا التضاد مفصل ويوضح تام في كتاب شهرير بإدارة (ك. لويث «معنى التاريخ» ، ١٩٤٩) . حول هذه الموضوعات كذلك انظر أيضا لـلويث «فلسفة العود الأبدى عند نيتشه» ، شتوتجارت ، ١٩٣٥ ، ١٩٥٥ (٥) من أجل تناول شامل للقضية نيل القاري ، لكتبي ج ساسو الحديث «القول أسطورة» فكرة التقدم عبر القرنين ١٨ و ١٩ ، بولونيا ، ١٩٨٤ (لاحظ أن المقال كتب عام ١٩٨٦ ، قبل زوال الاتحاد السوفيتي وخطر المواجهة بين القطبين وإن ظل هناك خوف من كارثة ذرية ناجمة عن تسرب نووي أو عن اصطدام قوى إقليمية بعيدا عن سيطرة القطب الواحد (م) )

(٦) «العودة لبرمنيدس» ، كسا هو معروف ، عنوان وشعار مثل بالمعنى لمقال كتبه أ. سبيديتو ، يفتتح القسم الأول من مجلد «جواهر العدمية» (١٩٧٢) ، ميلانو ، ١٩٨٢ ويرميندس هو الفيلسوف اليوناني القديم ، أول من وضع التفريق المعروفة إلى الآن تحت عنوان «الفصل الكامل بين المعرفة العقلية والمعرفة الحسية (م)»

(٧) أرجع مجددا لـ ج ساسو ، القول أسطوري سيق ذكره ، الفصلين الرابع والخامس (٨) انظر كتابنا هذا ، الجزء الثاني ، الفصل السادس

(٩) لقد تعرضت لهذه الموضوعات باستفاضة أكبر في «الزمان في فلسفة القرن التاسع عشر» وهو مقال منشور في مجلة «الموندو كيمتورياتي» ، المجلد العاشر «أدوات البحث» ، الجزء الثاني إشراف تـرانتالي ، فيبرتي ١٩٨٢ ، انظر كذلك تقديم لـبيلوجرافيا العلوم الإنسانية في المجلد الثاني عشر من الموسوعة الأوروبية ، ميلانو ، ١٩٨٤ .

(١٠) في والتر بنجامين «أعمال مختارة» باريس ١٩٥٩

(١١) أرجع لأرست بلوخ «تمييزات في مفهوم التقدم» محاضرة أقيمت عام ١٩٥٥ . عن فلسفة التاريخ عند بلوخ انظر ر. بوندي «تعدد الصيغ» ، «الزمان والتاريخ عند إرنست» ، بلوخ ، نابولي ، ١٩٧٩ .

(١٢) أرجع لمقدمته لـ أدوات البحث .

سبح ذكره ص ٥٣٥ - ٥٣٦ .

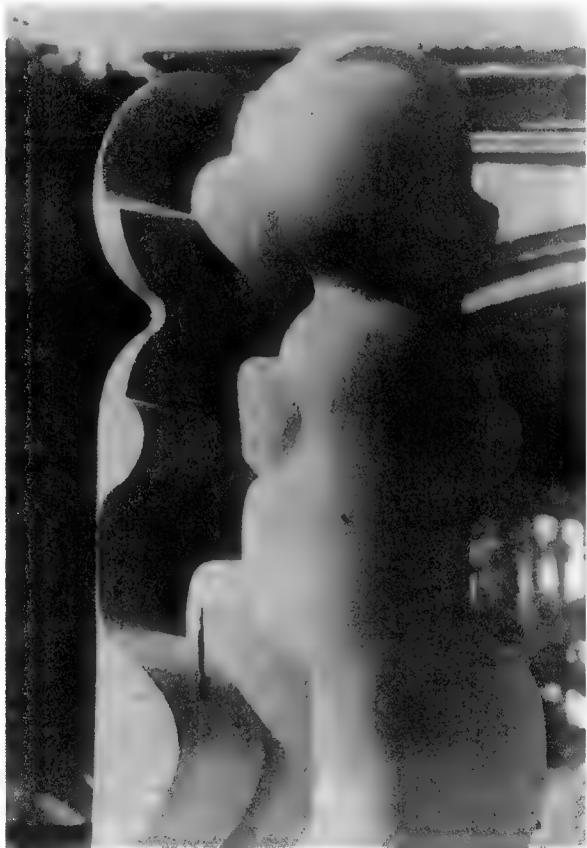
(١٣) مع أننا نوافق ش. أ. فيانو (و أزمه المفهوم في الحداثة) في مجلة «انترزيبيني» ، ١٩٨٤ ، رقم ١ ، ص ٢٥ - ٣٩ على اتسام الحداثة «بأولوية المعرفة العلمية» ، إلا أنه يجب أن نحدد أنها تبرز في أيمانها هذه على أنها أساساً أولوية التكنولوجيا ، لا بالمعنى النوعي (دائما آلات أكثر لتسهيل العلاقة بين الإنسان والطبيعة) بل بالمعنى المحدد لتكنولوجيا المعلومات (وهذا ما فات فيانو وجهه بذلك يظن أن نظريات الحداثة المنتهية تبقى التصريح من أولوية العلم) . إن ما يميز اليوم بين البلاد المتقدمة والبلاد المختلفة هو درجة انتشار نظم المعلومات ، لا انتشار التقنية بالمعنى الجامع لللفظ . نلاحظ أن ذلك مقياس للفرق بين «الحداثة» و«مبادئ الحداثة» .

(١٤) حتى «النظرية النقدية» الفرانكفورتية تبدو ، من هذه الوجهة ، ككلع من هذا النمط يتضح شيئا فشيئا . وهو ما يمكن تعقيده بالصلة التي يقودها هابرماس في الأعوام الأخيرة ، ضد مفهوم ما بعد الحداثة ، وذلك من أجل الدفاع عن العودة لبرنامج تحرير الحداثة ، وهو برنامج لم يتحل ، في اعتقاده ، وإنما خاتمه ظروف الوجود الجديدة في المجتمع الصناعي المتأخر .

(١٥) انظر «مفاسرات الاختلاف» باريس ، ١٩٨٥ (ترجمة ، ب. جابلوتو ر. بييريه - بيه ، دولات) و (من وإلى المسألة» ، ميلانو ، ١٩٨١ ، ومساهمتي في العمل الجماعي «المفكر الهزيل» ، (إشراف ج. فاتيديو .

أ. راوتي) ، ميلانو ، ١٩٨٢ .

(١٦) هذا هو التعبير الذي استخدمه هيدجر في الفصل السادس من «وجود وزين» (١٩٧٢) وأعتبره واحدة من مهام فكره . وقد أدى المهمة فعلا في أعماله التالية ، حيث يتعرض معنى لفظ «التقدم» لتعديلات عميقة .



الحركة الساكنة منحت خطين للفنان صلاح رضا

# موت الفن أو أفوله

الفلسفة في أعمال نيتشه . ولنستخدم اصطلاحاً هيدجريا آخر فنقول إن التحرك في هذا الإطار يعني أن ما نحن بصددّه هنا ليس السيطرة على الميتافيزيقا Überwindung بقدر ما هو استعمالها ( أو تصويرها ) Verwindung<sup>(١)</sup> أي لا تجاوزاً للتحقق المقلوب للروح المطلق - أو في مقامنا هذا ، لا تجاوزاً لموت الفن ، بل مجمع المعاني المتعددة لفعل se remettre الفرنسي ، الذي يعبر بشكل أمين إلى حد كبير عن معنى الـ Verwindung الهيدجريا : بمعنى النقااة ، لكن كذلك بمعنى الإرسال ( تسليم رسالة ) وبمعنى إسرار بالداخل . إن موت الفن واحد من المصطلحات التي تصف ، أو بمعنى أصح تشكل حقبة نهاية الميتافيزيقا التي تنبأ بها هيجل وعاشها نيتشه وسجلها هيدجر . والفكر في هذه الحقبة في موقع توظيف (Verwindung) الميتافيزيقا : إن امره لا يهجر الميتافيزيقا كما يخلع ثوباً .



الحال كثيراً بالنسبة للصورة المقلوبة ، نجدها تتضمن طاقات معرفية وعملية ينبغي علينا استكشافها إذ إنها ترسم على الأرجح صورة ما هو آت .

بالرغم من أننا لن نتبع ذلك بخطاب له نفس العمومية ، فالمستحسن أن تسارع بتوضيح أننا نتحدث عن موت الفن في إطار هذا التحقق الفعل والمقلوب للروح المطلق الهيجلي ، أو بتعبير آخر ، في إطار الميتافيزيقا المتحققة ، التي وصلت لنهايتها ، بالمعنى الذي يتحدث عنه هيدجر ، وكما تظهر إرهابساته

**ف**إن مفهوم موت الفن قد أثبت سماته التنبؤية مثل مفاهيم هيجلية أخرى عديدة ، من خلال التطورات الفعلية للمجتمع الصناعي المتقدم : برغم وقوع ذلك بمعنى مقلوب ، كما أكد أدورنو دائماً ، لا بالمعنى الهيجلي الدقيق . إلا يمكن كذلك تفسير اتساع مجال المعلومات للعالم كله ، بمنتهى الدقة ، على أنه التحقق المقلوب لانتصار « الروح المطلق » إن حلم عودة الروح إلى نفسها ( بعد التفارح ) وتطابق الوجود مع الوعي بالذات في تمام اتساعه ، يتحقق على نحو ما في حياتنا اليومية من خلال عمومية كل من دأثرة وسائل الاتصال وعالم التصويرات التي تنشرها هذه الوسائل ، والتي لم يعد ممكناً تمييزها من الواقع . إن الدأثرة « الإعلامية » ليست بالطبع ، الروح المطلق الهيجلي . ربما كانت مسخاً يشبهها ، إلا إنها ليست مجرد صورة مقلوبة متحللة لهذا الروح : فكما هو

لأنها جزء مكون من نسجنا كالقدر ، ليس بوسعنا أن نلجأ إليها ، أن نشفى منها وإن نتناقلها ككثير غلغلبه<sup>(١)</sup> .

إن موت الفن ، تماما كجموع الميراث الميتافيزيقي ، لا يمكن استيعابه « كمفهوم » يقال عنه إنه متسق أو غير متسق مع حال ما ، أو إنه متناقض أو غير متناقض منطقيا أو إنه مفهوم يمكن استبداله بأخر ، أو إنه بوسعنا تفسير جذوره ومدلوله الأيديولوجي ، إلخ . فهو أقرب ما يكون إلى حادثة مكونة للجمرة التاريخية الانطولوجية التي نتحرك فيها .

تتكون هذه الجمرة من تشابك الحوادث التاريخية الثقافية والألفاظ المرتبطة بها ، الألفاظ التي تصفها وتحددها . بهذا المعنى الذي يربط الفن بالقدر (Geschicklich) ، يكون موت الفن شيئا يمسنا ولا نستطيع تلافى تناوله قبل كل شيء كعلم ونبوءة مجتمع لا يوجد فيه الفن كظاهرة محددة بل حيث يُلغى الفن ، وطبقا لرؤية هيجل ، يعوض ذلك تعميم الجمال في الوجود . لقد كان هربرت ماركيزه آخر أنبياء إعلان موت الفن - على الأقل حينما كان هربرت ماركيزه هو العلم والمفكر في ثورة الطلبة عام ١٩٦٨ ، من هذا المنظور بدأ موت الفن كأنه إمكانية في متناول يد المجتمع المتقدم تكنولوجيا ( أى ، طبقا لمصلحتنا الخاص مجتمع الميتافيزيقا المتحققة ) .

لم تعبر هذه الإمكانية عن نفسها كعلم نظري . إن الممارسة الفنية ، بدءاً من الفنون الطليعية التاريخية في بداية القرن ، تشير لظاهرة عامة وهي « انفجار » الجماليات وتخطيها لحدود المؤسسة التي رسمتها التقاليد . إن

شعريات الطليعة ترفض الحدود التي ترسمها فلسفة تستلهم الكانطية الجديدة أو المثالية الجديدة أساسا . فهذه الشعريات تطرح نفسها على أنها نماذج لمعرفة متميزة للواقع ، وعلى أنها لحظات تجهد البنية التقاوتية للفرد والمجتمع بل وعلى أنها أدوات تهيج اجتماعي وسياسي حقيقي ، ولذلك لا تقبل أن تُعتبر مجرد مساحة لتجربة لا نظرية ولا عملية ، بالنسبة للطليعة الجديدة . فإن تراث الطلائع التاريخية يقف عند مستوى أقل شمولية وأقل ميتافيزيقية ، لكنه يظل تحت بند انطلاق الجماليات خارج حدودها التقليدية

هيجل



هيربرت ماركيزه

ويصبح هذا الانطلاق على سبيل المثال ، نغيا للمساحات التي تخصصها التقاليد للتجربة الجمالية : قاعة الموسيقى ، المسرح ، قاعة العرض ، المتحف ، الكتاب . وهكذا تتخذ مجموعة من العمليات شكلا محدداً - كفن الأرض land art وفن الجسد body art ، ومسرح الضارح والعسل المسرحي المقدم على أنه نشاط على مستوى الحى - وهذه العمليات تبدو محددة إذا ما فوئت بالطموحات الميتافيزيقية الثورية لدى التيارات الطليعية التاريخية ، إلا إنها تثبت كونها في متناول الخبرة الحالية ، بصورة ملموسة أكثر ( من طموحات الطليعة

التاريخية ) . لم يعد المرء يتوقع أن يفسر الفن غير آنى وأن تختفى في مجتمع ثوري آت . بل على العكس ، يحاول فوراً أن يمارس الفن كتعميم للفعل الجمال . لكن وضع الفن يصبح نتيجة لذلك غامضاً في جوهره : فالعمل الفني لا يهدف إلى تحقيق نجاح يعطيه الحق في احتلال مكان من مساحة مصددة للقيم ( المتحف الخيالي الذي يضم الأشياء ذات الصفة الجمالية )

إنما يتمثل نجاحه أساساً في جعل هذه المساحة إشكالية ، أو في تخطي الحدود ( ولو مؤقتاً ) . من هذا المنظور يبدو أن أحد معايير تقييم العمل الفني في المقام الأول هو قدرته على إشارة التساؤلات حول وضعه نفسه : إما بصورة مباشرة ، وفي هذه الحالة يكون ذلك على مستوى فج بعض الشيء وإما بصورة غير مباشرة ، مثلاً كسخرية من الأنواع الأدبية ، كإعادة الكتابة ، أو شعرية الاستشهاد citation أو استخدام الصورة الفوتوغرافية لا كوسيلة لتحقيق أثر شكلي ولكن بمعنى مجرد

النسخ . خلال كل هذه الظواهر ، الموجودة بصور مختلفة في التجربة الفنية المعاصرة ، ليس الأمر مجرد الإشارة للذات التي تبدو بالنسبة لعدد من نظريات الجمال ممكن جوهر الفن نفسه .

وفي رأيي أن الأمر أقرب لأن يكون مرتبطاً بصوت الفن ، بمعنى تجر الجماليات ، المتحقق بوجه خاص في أشكال السخرية من الذات في العملية الفنية .

إن الأمر الحاسم بالنسبة للانتقال من تجر الجماليات كما تعنيه التيارات الطليعية التاريخية - التي تنظر لموت الفن على أنه محلولود الجماليات ، باتجاه مدى ميتافيزيقي أو تاريخي سياسي للعمل - إلى تجر الجماليات كما يمكن ملاحظته في التيارات الطليعية الجديدة ، هو أثر التكنولوجيا ، بالمعنى الحاسم الذي أشار إليه بنجامين في مقاله المنشور عام ١٩٣٦ حول « العمل الفني في عصر إعادة نسخه تقنياً » . من هذا المنظر ، لا يبدو خروج الفن عن الحدود المؤسسية مرتبطاً فحسب ، أو مرتبطاً أساساً ، بحلم العودة للاندماج الميتافيزيقي أو الثوري مع الوجود ، بل يبدو أقرب للارتباط بعلى شأن تقنيات جديدة تسمح بوجود ، بل وتحدد فعلياً شكلاً من أشكال تعميم العنصر الجمالي . مع هيمنة إعادة نسخ الفن تقنياً ، فقدت أعمال الماضي هالة القدسية التي تحوطها وتعزلها عن باقي الوجود ، والتي كانت تعزل بالتالي حتى الدائرة الجمالية للخبرة ، بل ظهرت كذلك أشكال من الفن تعتمد على إعادة النسخ اعتماداً جوهرياً : كالسينما والتصوير الفوتوغرافي . في هذه الحال ، ليس للأعمال أصل ، والأهم هو أن

الفارق بين المنتجين والمستهلكين يعميل إلى الاختفاء ، ولولمجرد أن هذه الفنون لا تعدو أن تكون استخداماً تقنياً لآلات بعينها وأن أي خطاب عن العبقريّة ( التي هي في واقع الأمر الهالة كما نراها من زاوية الفنان ) يصبح بالتبعية غريباً موضوع .

إن رؤية بنجامين للتطورات الحاسمة في الخبرة الجمالية ، في عصر إعادة نسخها ، تمثل بحق همزة الوصل بين المدلول الطوباوي الثوري لموت الفن وبين مدلوله التكنولوجي ، والذي يقضي إلى نظرية لثقافة الجماهير . بالرغم من أن تلك لم تكن نية بنجامين النظرية ، كما نعلم . فقد كان يميز - بطريقة يصعب أن نصفها بالدقة وإن نحدد مدى مشروعيتها - بين التعميم الجمال الجيد للخبرة ( اشتراكي ) وبين التعميم الرديء لها ( فاشي ) ، من خلال استخدام تقنيات إعادة عرض الفن ألياً . أن موت الفن ليس فحسب ما يمكن أن ننتظره من توحيد ثوري بالوجود ، فهو كذلك الموت الذي تعيشه بالفعل يرميا ، في مجتمع ثقافة الجماهير culture de masse والذي يمكن بصده أن نتحدث عن عمومية الجمال في الحياة ، بمعنى أن وسائل الإعلام ، التي توزع المعلومات ، والثقافة أو اللقاءات ، طبقاً لمعايير عامة وثابتة للجمال ( أي الجاذبية الشكلية للمنتجات ) ، تحتل في حياة كل منا أهمية أعظم مما كانت عليه في أي عصر من عصور الماضي .

إن زعمنا بتوحد الجمال ودائرة وسائل الإعلام قد يثير بالطبع بعض الاعتراضات . إلا أن الاعتراف بهذا التحد يصبح أقل صعوبة إذا ما أخذنا

بعين الاعتبار أن وسائل الإعلام تقوم بما هو أكثر من توزيع المعلومات : فهي تنتج وفقاً عاماً وتأسيساً وتكثيفاً للغة مشتركة في المجتمع . لسنا بصدد وسائل من أجل الجماهير ، بل في خدمة الجماهير . نحن بصدد وسائل الجماهير من حيث أن هذه الوسائل تشكل الجماهير ككتلة ، كدائرة عامة للإجماع . للذواقي والأحاسيس المشتركة . ومن ثم ، فإن نفس الوظيفة ، التي عادة ما يطلق عليها وصف سلبي ، أو هو ترتيب الإجماع ، تبرز على أنها جمالية ومعتة : على الأقل بأحد المعاني الأساسية التي يكتسبها مصطلح الجمال ، ابتداءً من كتاب كانط « نقد ملكة الحكم » ، حيث يُعرّف المتعة الجمالية ، لا على أنها ما تشعر به الذات تجاه الموضوع ، بل على أنها المتعة المنبثقة عن ملاحظة الذات لانتماها لجماعة ، يؤلف بينها قدرتها على تذوق الجمال ( وهي عند كانط البشرية ، ولو كمثال ) .

من هذا المنظور الذي يضم كل شيء في آن واحد ، بدرجات والأسباب متفاوتة : ظاهرة نظرية - إعادة استخدام أيديولوجيا ثورية لماهيم هيجلية - شعريات الطليعية أو التيارات الطليعية الجديدة وخبرة وسائل الإعلام كموزع لمنتجات جمالية بصفتها مساحات لترتيب الإجماع ، فإن موت الفن يعني أمرين : بالمعنى القوي لكن المثالي ، هو نهاية الفن كعمل محدد منفصل عن باقي الخبرة ، خلال وجود منزعه ومستعار . وبالمعنى الضعيف لكن الواقعي ، هو تعميم الجمال ( أو التجميل : Cesthetisation ) كمتادام لهيمنة وسائل الإعلام .

مقابل ظواهر موت الفن ، تأتي ظاهرة بديلة لا يسمعها أن تُخْتَلَفَ في بئس موت الفن ، وهي أن أعمالاً فنية بالمعنى التقليدي ما تنفك تطرح نفسها . وهي أعمال تطرح نفسها على أنها مجموعة من الموضوعات التي لا تتغايـز على أساس أنها مجرد طاقة الفنى التي تحتوى عليها ، حيال وضع الفن . إن عالم الإنتاج الفنى الفعلى لا يستسلم لوصف مضبوط على أساس هذا المعيار وحده . فنحن نتعرض دوماً لتمييزات معيارية تخرج عن نطاق هذا التصنيف المدرسى ولا تندرج فيه ولو جزئياً . هذا ما ينبغي أن تعكسه باهتمام عند نظرية ، يمثل الخطاب حول موت الفن بالنسبة لها مخرجاً مريحاً ، مريحاً من حيث أنه مبسط ومطمئن عبر انشغاله الميتافيزيقية .

ومع ذلك فحتى استمرار حياة عالم من المنتجات الفنية ذات الترابط الداخلى ، يرتبط حيويًا بظواهر موت الفن بالمعنى الثلاثة التي سبق وعرفناها . أظن أنه من السهل أن نثبت أن تاريخ التصوير التشكيلي ، أو الفنون المرئية عموماً ، وكذلك تاريخ الشعر في العقود الأخيرة ، لا معنى لهما إلا من حيث ارتباطهما بعالم صور وسائل الإعلام أو بلغتها . مرة أخرى يتعلق الأمر بعلاقات يمكن إدراجها بصفة عامة تحت بند (Verwindung) الاستخدام الهيدجورى : علاقات أيقونية وبخرية ، توازى صور وكلمات الثقافة العمومية وتفرغها من أساسها ( Spafonde ) ولا تكفى بنفى هذه الثقافة . إن وجود منتجات « فنية » حية اليوم ، رغم كل شيء ، سببه على الأرجح أن هذه المنتجات هى المساحة التي تلتقي فيها وتتحرك في نسق معقد

بالمعنى الهيدجورى ، فهو لا يطرح نفسه إلا كما لو كان ينسحب في الوقت نفسه . لا ينبغي بالطبع أن ننسى أن أدورنو لا يُحرّف معيار تقييم العمل الفنى على أنه بصراحة ، وعلى أنه فحسب ، نفى ذاته ووضعه . إذ يوجد أيضاً معيار الصنعة technique حيث أنها هي التي تضمن إمكانية إقامة علاقة بين تاريخ الفن وتاريخ العقل . الواقع أن العمل يتحقق أساساً من خلال الصنعة ، كعقل للعقل ، مزود . بمضمون حقيقة أو بمضمون روحي . لكن ، مادام أدورنو ليس هيجلياً متفائلاً ولا يعتقد في التقدم — فالصنعة في نهاية الأمر ليست إلا وسيلة تكفل عدم اختراق العمل باكبر إحكام ممكن ، بحيث تقوى حاجز الصمت فيه . وإلا فقد نضطر إلى اعتبار أن أدورنو يتصور الصنعة كمستقر « تقدم » محتمل للفن ، وهو ما يبطلنا غير وارد على الإطلاق ) .

وبعد ، فإن ظواهر موت الفن كعلم لاستعادة التوافق ، وكتجديد للثقافة الجماهير و كإنتصار وصمت الفن الأصيل ، ليست وحدها التي تتبوا مكانها فيما يعد نوعاً من الظاهرية الفلسفية للصيغة الحالية لإنتاج الفن ، لجوهره (Wesen) بالمعنى الهيدجورى للمصطلح . إذ لا ينبغي أن ننسى حقائق أخرى تمثل استمرار حياة الفن بمعناه التقليدي والمؤسسى ، بما يثير الدهشة غالباً ، مازلنا نجد فعلاً مسارح ، وقاعات موسيقى ، وقاعات عرض وكذلك فنانيين ينتجون أعمالاً تستسلم للتصنيف في هذه الأطر دون صعوبة ، مما يعنى ، على المستوى النظرى ، أنها أعمال لا يمكن أن يُبنى تقييمها فحسب على أساس قدرتها على نفى ذاتها . في

كثيراً ما وجد موت الفن الذى تنتجه وسائل الإعلام صدى لدى الفنانين ، في صورة سلوك يندرج هو الآخر تحت بند الموت ، بمعنى أنه يبدو نوع من الانتحار الاحتجاجى : ضد انعدام الذوق kitsch وثقافة العامة الموجهة عن بعد ، ضد تعميم الفن في الوجود عند أحط مستوياته أو أضعفها ، فإن الفن الأصيل كثيراً ما احتفى بمواقف ذات برامج مبهمة ، إذ أنكر كل عناصر الاستهلاك الفوري للأعمال — أى جانبها الذى يشبه استهلاك الطعام — ورفض التواصل واختار الصمت المطبق . ونحن نعلم أن هذا هو المعنى الأمل الذى اكتشفه أدورنو في أعمال بيبكيت ، والذى نجده كذلك على مستويات متساوية في قلب الفن الطليعى . في عالم الإجماع الموجه عن بعد لا يتكلم الفن الأصيل سوى بالصمت ، والتجربة الجمالية لا تظهر إلا كنفى لمجموع ما كانت عليه سماتها التي قننتها التقاليد ، بدءاً من متعة الجمال . حتى في حالة الجماليات السلبية لدى أدورنو ، مثلاً في حالة حلم تعميم الجمال في الخبرة ، فإن المعيار الذى نقيم نجاح العمل الفنى انطلاقاً منه هو قدرته ، كبرت أو صغرت ، على أن ينفى نفسه : إن كان معنى الفن هو إنتاج إعادة توافق مع الوجود ، فالعمل يكون أكثر قيمة كلما أشار إلى إعادة التوافق هذا وانتهى بالذوبان فيها . أما لو كان معنى العمل الفنى ، على العكس من ذلك ، هو مقاومة القوى المتوحشة للفن المبتذل فاسد الذوق (Kitsch) ، فإن نجاحه يتعامل من جديد مع نفية لنفسه . في الظروف الراهنة ، وبمعنى يظل علينا أن نبينه ، نجد أن العمل الفنى يتميز بسمات تشبه الوجود

من العلاقات ، المظاهر الثلاثة لموت الفن ، الموت كعلم مثالي (utopi) ، كذوق فاسد (kitch) وكصمت (silence) .

يمكن إذن أن نستكمل الظواهرية الفلسفية لوضعنا الراهن ، بأن نعترف بأن عنصر استمرارية الفن خلال منتجات تتمايز فيما بينها رغم كل شيء ، داخل الإطار المؤسسي للفن ، إنما يرجع بخاسمة إلى حركة المظاهر المختلفة لموته .

هذا هو الموقف الذي تواجهه النظرية الجمالية الفلسفية . موقف ذرؤسة مستمرة وهي أن حادثة « موت الفن » دائماً ما يُظَنُّ عن اقترابها ثم عن إرجائها كل مرة ، بحيث يمكن تسمية هذا الموقف بأقول الفن .

إن الأمر يتعلق في الواقع بمجموعة من الظواهر التي لا تستطيع النظرية الجمالية الفلسفية التقليدية أن تخوض ضارها بسهولة . إن مفاهيم هذا التقليد تثبت افتقارها إلى مرجع في الخبرة المحسوسة . من يهتم بنظرية الجماليات يجد نفسه مضطراً إلى وصف تجربة الفن والجمال باللفظ المفهومية conceptuelle ، المشوبة بالتفكير ، والموروثية عن فلسفة الماضي ، يشمر دائماً بشيء من عدم الارتياح إزاء مواجهة هذه السمة التخيفية بتجربة الفن التي يخوضها أو التي يستكشفها لدى معاصريه في أيامنا هذه ، هل يحدث حقيقة أن تصادف عملاً فنياً يعمل الانتاج المثالي للعقل ، أو تجلياً محسوساً للفكرة أو « أعمالاً للحقيقة » ؟ يمكن بالطبع أن نتخلص من الحرج بإحالة هذا الوصف الغمض على مستوى الحلم الطوباوي والنقد

الاجتماعي ( لا تصادفنا أعمال قابلة للوصف بهذه المقاييس لأن عالم التجربة الإنسانية المتكاملة والأصيلة لم يعد له وجود ، أو ليس له بعد وجود حقيقي ) ، أو برفض المصطلحات المفهومية لنظرية الجمال التقليدية ، واللجوء عوضاً عنها إلى المفاهيم الوضعية لعلم « العلوم الإنسانية » : السيميوطيقا ، علم النفس ، الأنثروبولوجيا أو علم الاجتماع . لكن هذين الموقفين يظلان متمسكين بالتقليد بمعنى - « أو كره فعل » (reactivement) طبقاً للمصطلح النيتشوي : فهما يفترضان أن عالم المفاهيم الجمالية الخارج من رحم التقليد هو العالم الوحيد الذي يمكنه تأسيس خطاب فلسفي عن الفن . ومن ثم فهذا الموقفان إما يتمسكان بهذا الخطاب فينقذانه في إطار منظور سلبي ، طوباوي أو نقدي ، وإما يطلنان أنه لم يعد هناك أي معنى لنظرية الجمال الفلسفية في الحالية وعلى أي المستويات المختلفة يكون ، نحن إزاء موت لنظرية الجمال الفلسفية ، مواز لموت الفن كما طرحنا تصوراً له .

وهكذا فعل الجمال الذي ورثناه عن تقاليدنا ، يمكن ألا يكون المفهوم الوحيد الممكن ، ولا كذلك محض مجموعة من المفاهيم الخاطئة كونها تفتقر إلى مرجع في الخبرة . على مثال الميتافيزيقا ( بالعلمي الذي يقصده هيدجر ) فإن جماليات التقاليد تمثل قدراً بالنسبة لنا : أي شيئاً ينبغي أن نتبادلناه وأن نرجع إليه وأن نبرأ منه . إن السمة التخيفية للمفاهيم التي أورتتنا إياها نظرية الجمال التي نضج في أحضان التقليد الميتافيزيقي ، ترتبط بجوهر هذه الميتافيزيقا نفسها . ولقد وصف هيدجر الميتافيزيقا بأنها أولاً التفكير

( المُشْيُ ) ، ويشكل أكثر عمومية ، على أنها تلك المرحلة من تاريخ الوجود التي يطرح فيها الوجود نفسه كحضور ويصير كذلك . يمكننا أن نضيف أن هذه المرحلة تتسم كذلك بأن الوجود يطرح نفسه فيها على أنه قوة : جلال وثقة ، وحدود ودوام ، وكذلك على الأرجح ، سيادة . إن استعمال (verwundung) الميتافيزيقي يبدأ بما يمكن تفسيره على أنه مجرد « ضربة » مفكر ، وهو طرح مشكلة ( زمان ووجود ) : فالوجود يبرز لنا الآن على أنه ما يهين ويهبل ، كما كانت قد تنهات بذلك عدمية نيتشه : فهو ليس ما يدوم ، بل إنه منذ ( وجود وزمان ) يولد ويموت .

إن الموقف الذي نعيشه ، موقف موت أو أقول الفن يمكن قراءته فلسفياً على أنه أحد مظاهر الولادة الأشمل لا (verwundung) لاستخدام الميتافيزيقا ، هذه الصادئة التي تتعلق بالوجود نفسه ولكن على أي أساس ؟ لكي نوضح هذا الموقف ، ينبغي أن نشرح كيف أن تجربة أقول الفن التي نعيشها اليوم ، يمكن وصفها انطلاقاً من المفهوم الهيدجري للعمل الفني على أنه « أعمال للحقيقة » ، رغم أن هذا المعنى لم يدرج بعد فعلاً في الأدبيات الهيدجرية .

إن ما يحدث في حقبة إمكانية النسخ تقنياً ، هو أن الخبرة الجمالية تقترب أكثر فأكثر مما وصفه بنجامين « بإدراك تائه » . فهذا الإدراك لا يلتقي « بالعمل الفني » الذي يحتوى ، في مفهومه ذاته ، على الهالة .

يمكننا إذن أن نقرر أن خبرة الفن لم تعد تطرح نفسها ، أو لم يحدث ذلك بعد ، لكن يظل الأمر محصوراً في إطار

إعادة توطين مفاهيم نظرية الجمال الميتافيزيقية . من خلال هذه اللمزة الالهية بالذات التي تبدو الإمكانية الوحيدة في موقفنا ، فإن جوهر Wesen الفن يستوقفنا بمعنى يجبرنا على أن نخطو على أرضه خطوة نتجاوز الميتافيزيقا . إن خبرة اللمزة اللاهية لا تلقى بأعمال ، فهي تقع في منطقة غروب وأفول ، بل ونلقل في ظل دلالات مفتحة : تماما كما أن التجربة الأخلاقية لا تبحث عن الخيارات الكبرى الموجودة في إطار قيم كلية كالخير والشر ، بل عن حقائق دقيقة ، تبدو مفاهيم التقاليد جوفاء حيالها ، كما في حالة الفن . في كتابه « إنساني ، إنساني جدا » ( الفصل الأول ، ٣٤ ) قدم نيتشه وصفا لهذا الموقف ، وقابل بين الإنسان الذي يجتر غضبه والذي يعيش فقده للأبعاد المؤثرة ، الميتافيزيقية للوجود كمناساة ، وبين الإنسان سليم الطباع ، الذي هو « خالٍ من كل تكلف » .

يمكننا أن نطوق على هذا الموقف المفهوم الهيدجري « أعمال الحقيقة » بطريقة منتجة بالنسبة للفلسفة . عند هيدجر ، لهذا المفهوم جانبيان : « العمل » عرض (Aufstellung) لعالم ما وإنتاج (Her-stellung) للأرض<sup>(٣)</sup> .

عرض ( وهيدجر يتطرق في استخدام اللفظ بمعنى « تركيب » عرض فن تشكيل ) تعني أن العمل الفني له وظيفة تأسيس وتكوين الملامح التي تميز عالما تاريخيا .

يتعرف العالم التاريخي والمجتمع أو الجماعة الاجتماعية في العمل الفني على الملامح الأساسية لخبرتهم الخاصة بالعالم - على سبيل المثال المعايير

المصرية للتمييز بين الصواب والخطأ ، بين الخير والشر إلخ . تتضمن هذه الفكرة تأكيداً للطبيعة « الافتتاحية » للعمل ، التي تستعيد سمة العمل غير القابلة للاستنتاج انطلاقاً من قواعد ما - كما أكد كانط ، يضاف إلى ذلك فكرة اشتغالها بدائي وهي أن حقيقة العصور التاريخية تنكشف في العمل الفني أكثر منها في أي منتج ذهني آخر . هنا يبدو لي أن العنصر الأساسي ليس السمة الافتتاحية أو الحقيقة في مقابل الخطأ ، بقدر ما هو إرساء الملامح الأساسية لوجود تاريخي - وهو ما يسمى بالوظيفة الجمالية كترتيب للإجماع (consensus) ( لو استخدمنا تسمية سلبية ) . في العمل الفني يبرز ويتكشف الانتماء إلى عالم تاريخي . وهكذا يُنحى جانباً التقسيم الذي يفرض بادورنو إلى رفض عالم ثقافة ومثالي الإعلام بوصفه إيديولوجيا معرفية ، ونعني بذلك التمييز بين قيمة استعمال مزعومة للعمل ، تقابل قيمته التبادلية ، أو مجرد وظيفته كعلامة مفارقة ( أو كعلامة دالة ) بالنسبة للجماعات والمجتمع . إن العمل ، كإعمال للحقيقة فيما يختص بجانب عرض عالم ما ، هو مكان إظهار وتكثيف الانتماء للجماعة . هذه الوظيفة ، التي اقترح اعتبارها

أساسية بالنسبة للمفهوم الهيدجري لعرض عالم ما ، يمكن أن تقتصر على كونها سمة للعمل المفهوم على أنه نجاح فردى عظيم . والحقيقة إنها وظيفة تستديم وتحقق بشكل أكثر اكتمالاً في الموقف الذي تختفي فيه الأعمال الفردية مع الهالة المحيطة بها لتقتبس المجال لمساحة من المنتجات المتشابهة إلى حد ما ، لها قيمة معادلة .

بوسعنا أن نلتصص بصورة أفضل

أبعاد اللجوء إلى مفهوم هيدجر للعمل الفني على أنه إعمال للحقيقة إذا ما التفتنا إلى جانبه الثاني ، أي إنتاج الأرض . في كتابه الصادر سنة ١٩٣٦ ، نجد فكرة العمل الفني كإنتاج Her-stellung للأرض راجعة إما إلى مادية العمل وإما بشكل أساسي إلى أن هذه المادية والبعيدة تماما عن أن تكون « طبيعية » ( فيزيقية ) تجعل العمل الفني يطرح نفسه كشيء محفوظ دوماً ، والأرض في العمل ، ليست المادة بالمعنى الدقيق للفظ ، ومع ذلك فهي تمثل حضورها كمادة ، وتجليها المحدد كشيء يسترعى الانتباه دائماً ، وفي كل مرة . هنا ، كما بالنسبة للمفهوم العالم ، ينبغي أن نوضح المعنى الذي يكتسبه في رأينا الخطاب الهيدجري ( إذ تفصلنا مسافة أربعمائة عام عن تاريخ تأليف الكتاب ) وأن نفصل هذا المعنى عن الالتباسات الميتافيزيقية التي قد يسقط فيها . الأرض هي الهنا والآن hic et unc

للعمل الذي يحيل إليه دائماً أي تفسير جديد ، مما يثير دائماً قراءات جديدة وبالتالي « عوالم » ممكنة جديدة .

ولكن إذا قرأنا بعناية نص هيدجر الذي يتحدث فيه على سبيل المثال عن الأرض التي تصل بين المعبد الإغريقي وبين ثقلبات الفصول والفساد الطبيعي للعواد إلى آخر مظاهر الأرض ، وإذا قرأنا تلك الصفحات التي يتحدث فيها عن الصراع بين العالم وبين الأرض ، سنجد أن الأرض هي موضع افتتاح الحقيقة « ككشف للحجاب » وسنستخلص المعنى المقصود وهو أن الأرض في العمل الفني هي البعد الرابط بين العالم كمنظومة مدولات متحركة

ومتفصلة ، وبين « الآخر » ، أى « الطبيعة » ، كما تحرك الأرض ، عبر إبقاعاتها الابنية المسألة نحو السكون كعوالم التاريخ والاجتماع . وفى نهاية الامر فالعمل الفنى « إعمال للحقيقة » لأنه يصوى افتتاح العالم كسياق الاحالات المتفصلة وكلفة . كذلك فالاستحضار الدائم للأرض ولما هو « الآخر » بالنسبة للعالم الذى يأتى به العمل الفنى مطبوع عند هيدجر بطباع « الطبيعة » ( ليس فى كتابه الصادر عام ١٩٣٦ وإنما فى كتاباته حول هيدلرلين ) الموسومة لديه بسمات الميلاد والنمو والموت . الأرض والطبيعة تنموان . والمعنى الحرفى : النضوج فى مفهوم الاحياء . ولكن المقصود ايضا انهما « بتزامنان » طبقاً للاستخدام الاصطلاحي لهذا الفعل فى « وجود زمان » sein und Zeit . إن قرين العالم ، أى الأرض ، ليس ما يبقى ، بل هو التفتيش بالضبط . هو ما يبدو كانه ينسحب دائماً فى طبيعته ( naturalite ) تتضمن الـ ( Zeitigen ) التزُّمَن ، أى الميلاد والموت والذى يعمل على وجهه علامات الزمن . إن العمل الفنى هو الصنف الوحيد من المنتجات المصنعة التى تسجل الطعن فى السن كحادثة إيجابية ، تندرج بشكل نشيط فى تحديد معاني جديدة ممكنة .

هذا الجانب الثانى من المفهوم الهيدجرى للعمل الفنى كإعمال الحقيقة يبدو غنياً بالدلالات من حيث أنه يوجه الخطاب باتجاه زمنية العمل الفنى واتسامه بالقابلية للزوال ، بمعنى ظل دائماً غريباً عن نظرية الجمال الميتافيزيقية التقليدية . كل المصاعب التى تواجه نظرية الجمال الفلسفية عند احتكاكها بتجربة أقول الفن واللذة اللاهية والثقافية المعمة تتبع من استمرارها فى التفكير بمنطق العمل الفنى كشكل أبدي حتماً ومنطق تصور الوجود على أنه دوام وجلال وقوة .

بيد أن أقول الفن ليس إلا واحداً من مظاهر موقف أكثر عمومية وهو نهاية الميتافيزيقا ، حيث الفكر مُطالب بـ ( توظيف ) ( Verwindung ) الميتافيزيقا فى المفهوم الألائى والمعانى المتعددة للفعل الفرنسى ( se remettre ) حيث المقصود عمومياً هو إعادة « وضع » الميتافيزيقا فى هذا الاتجاه يمكن لنظرية الجمال أن تؤدى دورها كخليفة للجمال . لو أنها استطاعت - فى مختلف الظواهر التى رأينا فيها موتاً للفن - أن نستقبل الإعلان عن مرحلة من الوجود ، من منظور إنطولوجيا لا يسعها أن تثبت نفسها إلا « كأنطولوجيا الأقول » ، حيث نجد أن الفكر يفتح كذلك لاستقبال معنى

لا يقتصر على كونه سلبياً ومحرفاً كالمعنى الذى اكتسبته الخبرة الجمالية فى حقبة إمكانية النسخ وثقافة العامة ■

### الهوامش :

(١) انظر هيدجر « مقالات ومحاضرات » ص ٨٠ .

(٢) إن فكرة العجز عن « كس » الميتافيزيقا التى يقول بها هنا غاتيو اعتماداً على فلسفة هيدجر لا تخص فكرة أوفكر هيدجر ، بل نجد لها أيضاً فى مجموع مؤلفات جاك ديريد الفكر الفرنسى المعروف . والجميع يقتبسون الفكرة من فلسفة كانط . لم يستخلص كانط من « نقد العقل المحض » ضرورة القضاء على « الميتافيزيقا » ، وإنما استخلص أن من المحال على العقل البشرى أن يحطم الميتافيزيقا لأنها واحد من « مهوله الطبيعية » .

وهكذا يعيل العقل البشرى المحض من وهى جوهره الخالص نحو التطلع إلى ما يتعد فيما وراء حدود المعرفة الميسرة له تجريبياً . وما دامت الميتافيزيقا هى طلل العقل المدلل ، فإن من الخطأ أن ننسب ظهورها إلى محض الصدفة ، مادام العقل هو الذى أرادها ، وهو الذى كين بذرتها الأولى ، وهو ايضا الذى دبرها بحكمته من أجل تحقيق بعض الغايات الهامة .

(٣) انظر ، م ، هيدجر ، أصل العمل الفنى ١٩٣٦ فى « الدروب المسدودة » ١٩٥٠ باريس ١٩٦٢ ( ترجمة وى بركماير ) .



تصوير زكي للفنان زكريا الزيني

# العدمية وفلسفة ما بعد الحداثة

يمكن أن يساعدنا في تعريف «المابعد» في «مابعد الحداثة» من الزاوية الفلسفية .

إن أول فيلسوف استخدم في تفكيره منظور «الاستخدام» «Verwindung» ، ليس دون ذكر المصطلح نفسه بالطبع ، ليس هيدجر ، بل هو نيتشه . وبوسعنا أن نؤكد تأكيداً مشروهاً أن فلسفة مابعد الحداثة قد وُلدت في أعمال نيتشه ، وبالتحديد في المسافة التي تصلحل الجزء الثاني من «التأملات في غير الألوان حول التاريخ» (من فوائد التاريخ للحياة ومضاره ١٨٧٤) عن مجموعة الأعمال التي افتتحها بعد ذلك ببضعة أعوام بـ «إنساني ، إنساني جداً» (١٨٧٨) والتي تقسم «فجر» (١٨٨١) ثم «العالم المسروق» (١٨٨٢) .

وفي التأملات في غير الألوان «حول التاريخ» ، يطرح نيتشه للمرة الأولى قضية «الورثة» ، «Epigonisme» ، أي هذا الإقراط في الوعي التاريخي الذي



مصطلح «السيطرة» ، أي «Ueberwindung» الذي يوحي بالتجاوز ، أو التخطي ، ولكنه يتميز عن هذا المعنى بانتقاء الصلة تماماً بينه وبين التجاوز «Aufhebung» الجدلي أو بينه وبين ظاهرة «ترك الماضي وراء ظهورنا» التي تتصف بها العلاقة بملأى لم يعد به مابعدنا أو يعنيها .

والفارق بين «الاستخدام» Uerwindung و«السيطرة» Veber-windung هو تحديداً ، العنصر الذي

ف١ - لكيلا يكون الخطاب الفلسفي حول مابعد الحداثة يمحاً مشتتاً عن الملامح التي من شأنها أن تقرب الفلسفة المعاصرة من المجالات الأخرى التي تحمل نفس العنوان ، من العمارة إلى النقد مودراً بالادب ، فعليه ، في تصوري ، أن يستوحى الكلمة التي نعتها هيدجر تحت عنوان «استخدام» . ( Verwüngung ) الميتافيزيقا .

إن مصطلح «الاستخدام» «Verwüngung» ، لفظ نادر ما يستخدمه هيدجر (في صفحة من صفحات كتابه «الدروب السدوية» Holzwege) وفي موضع من «محاضرات ومقالات» «Vorträge und Aufsätze» ويرجع خاص في أول أجزاء «الهوية والاختلاف» (Identität und Differenz) .

وقد استخدم هيدجر هذا المصطلح للدلالة على مضمون يماثل مضمون

يحاصر إنسان القرن التاسع عشر (يمكننا أن نكون أكثر تحديدا بقولنا :

إنسان بدايات الحداثة المتأخرة) والذي يمنعه من إنتاج تجديد تاريخي حقيقي ، وراثته تمنعه قبل كل شيء من امتلاك أسلوب خاص به ، إلى درجة أنها تقصره على استلهم أشكال فنه ، وعمرته والموضة ، من الماضي ، الذي تحول بالنسبة له إلى مخزن كبير للملابس المسرحية . هذا هو مايفسده نيتشه بالمرض التاريخي ومايظن أن باستطاعته النجاة منه ، كان ذلك على الأقل في مرحلة الجزء الثاني من «التأملات في غير الآوان» بفضل «القوى فوق التاريخية» أو «الأبدية» الموجودة في الدين والفن ؛ وبالتحديد بفضل موسيقى .

وكما نعلم ، فإن كتابه «إنساني ، إنساني جداً» هو الذي يدرج لتخليه عن طموحه الجرنى وعن الاعتقاد في قوة الفن المُصلحة . لكن هذا العمل قد أحدث كذلك تبديلا عميقا في موقف نيتشه من المرض التاريخي . في «تأملاته في غير الآوان» عام ١٨٧٤ كان نيتشه يربط بفرع إنسان عصره وهو يعود لأساليب الماضي ليكسب محيطه الخاص وأعماله الخاصة أسلوبا ويختارها اعتباطاً كأنها أقنعة مسرحية . لكنه كتب بعد ذلك بعدة سنوات ، في بداية يناير ١٨٨٩ وأحداً من الخطابات «الهادية» التي بعث بها من تورينو إلى بوركهارت : «في واقع الأمر ، أنا كل أسماء التاريخ» . رغم أن هذا التصريح قد جاء في سياق الانهيار النفسي الذي لم يشف منه نيتشه حتى وفاته ، إلا إنه يمكن اعتباره تعبيراً مقرباً عن موقفه حيال

التاريخ ، منذ كتابه «إنساني ، إنساني جداً» .

في هذا الكتاب ، تُطرح قضية مايمكن اعتباره شفاءً من المرض التاريخي بصورة جديدة للغاية ، أو فلنقل بتعبير أكثر دقة إنها قضية الحداثة منظوراً إليها على أنها انعطاط . بينما كان كتاب عام ١٨٧٤ يقترح اللجوء لقوى فوق تاريخية وأبدية ، فإن كتاب «إنساني ، إنساني جداً» . يعرض بحق تحللاً للحداثة بالتصرف في ذات الاتجاهات التي تشكل الحداثة . لو اعتبرنا أن الحداثة تتميز بأنها حقبة التجاوز والجدّة التي تهزم وتترك محلها فوراً لجدّة أكثر

نيتشه



التصوير

جدة ، في حركة لاتنضب تثير اليأس في قلب كل طاقة خلاقة ، بإصرارها تحديدا على فرض الحداثة على أنها الشكل الوحيد للحياة ، يصيح الخروج من دائرتها بحركة تجاوز أمراً مستحيلًا .

إن اللجوء للقوى الأبدية يشير فعلا لهذا الإصرار على البحث عن طريق مختلف . منذ ١٨٧٤ ونيتشه يرى بوضوح شديد أن التجاوز فكرة حداثيّة صميمية لاتستطيع أن تسهل خروجاً من الحداثة التي لاتتأسس فقط انطلاقاً من فكرة التجاوز الزمني (تتألى الظواهر التاريخية المحقونم والذي يعيه الإنسان من خلال اكدياس الكتابات عن التاريخ) بل تتأسس بتسلسل شديد الصرامة ، من خلال فكرة التجاوز النقدي . في الواقع أن دراسته الثانية في «التأملات في غير الآوان» تحيل الفزعة التاريخية النسبية ، التي تنظر للتاريخ نظرة التتابع الزمني في ميتافيزيقا التاريخ الهيجلية خصوصاً ، حيث يتحول مفهوم «التطور التاريخي إلى عملية تنوير (Aufklärung) عملية إشراف تدرجية للوعي وإطلاق للروح . في الغالب أن هذا هو السبب الذي يجعل نيتشه ، منذ الجزء الثاني من «تأملاته في غير الآوان» عاجزاً عن التفكير في الخروج من الحداثة كنتيجة للتجاوز النقدي ، ويُلجئُه لأسطورة الفن . إن كتاب «إنساني ، إنساني جداً» في مجمله يظل ولغياً لهذا التصور عن الحداثة ، لكنه لايحلول الخروج منها باللجوء لقوى أبدية بل يحاول أن يتسبب في تطلُّها بالتصرف في اتجاهاتها ذاتها .

إن التعرّف يتلخص في أن كتاب «إنساني ، إنساني جداً» يبدأ بقرار

إجراء نقد للقيم الكبرى للحضارة ، من خلال ردها كيميائياً (ننظر المقطع الأول) للعناصر المختلفة التي تتكون منها ، بعيداً عن أي إلهاء<sup>(١)</sup> لهذه العناصر إلا أن اتباع هذا البرنامج للتحليل الكيميائي إلى آخره يسمع باكتشاف أن الحقيقة ، التي كانت تعطى شرعيةً ما للتحليل الكيميائي ، هي نفسها قيمة تتحلل .

إن الاعتقاد بتفوق الحقيقة على اللاحقية أو الخطأ اعتقاد فرض نفسه في مواقف مصيرية حاسمة (فقدان الأمان واستحضار مصير الجميع ضد الكل) التي كانت مزية المراحل البدائية الأولى في التاريخ وغيرها من النماذج) .

وهو اعتقاد مبني على فئاعة بأن الإنسان يستطيع معرفة الأشياء «في حد ذاتها» ، لكن التحليل الكيميائي لعملية المعرفة يكشف أنها محض سلسلة من الاستعارات ، مما يجعل مجرد ادعاء المعرفة مستحيل . فهي استعارات تتحرك من الشيء إلى الصورة الذهنية ، ومن الصورة إلى اللفظ الذي يتضمن تعبيراً عن حالة الفرد المزاجية ، ومن هذه الحالة إلى اللفظ الذي يفرضه العرف الاجتماعي على أنه صحيح ، ثم مرة أخرى ، من هذا اللفظ الملقن إلى الشيء ، الذي لا ندرك منه إلا أكثر اللامح قابلية للاستعارة بسهولة . في قاموس المفردات التي ورثناها ... فعبير «الاكتشافات» التحليل الكيميائي هذه — التي تعمل ، كما هو الحال دائماً عند نيته ، على مستوى كل من نظرية للمعرفة (Erkenntnistheorie) المشتقة من كانت والتي تم تعديلها بعد ذلك بمعرفة التقليد الوهمي وعلم الأنتروبولوجيا وعلم ونشأة الفلسفة .

يتحلل إذن مفهوم الحقيقة ذاته أو ، بمعنى أصح ، «موت» اشقتل التدين وإرادة الحقيقة التي يذبحها المؤمنون منذ الأزل ، وينبغي عليهم اليوم أن يعترفوا بأنه خطأ آخر .. يمكن التخفف منه من الآن فصاعداً .

إلا إنه طبقاً لنيته وبفضل هذه النتيجة العدمية يمكن الخروج حقاً من الحداثة . مادام مفهوم الحقيقة لم يعد قائماً ، ومادام قد زال كل أساس للاعتقاد في الأساس ، أي في أن الفكر ينبغي أن «يتأسس» ، ويتم إلغاء البحث عن الأساس ، فلن نستطيع الخروج من الحداثة بتجاوز نقدي الذي لن يعدو في نهاية الأمر أن يكون عملية من عمليات الحداثة ذاتها .

من الواضح إذن أنه ينبغي البحث عن مخرج آخر .

وهذه بالتحديد هي اللحظة التي يمكن تعريفها بأنها لحظة ميلاد ما بعد الحداثة في الفلسفة وهي حادثة لم ننته بعد من إدراك كل مدلولاتها ولا كل أبعادها ، تماماً مثل حادثة «موت الله» التي تم الإعلان عنها في المقطع ١٢٥ من كتاب «العلم المسرور» لنيته . وإحدى أولى نتائج هذا الميلاد ، كما يعرضها كتاب «العلم المسرور» ، هو إعلان فكرة العُود الأبدى للتمثيل ، وهي فكرة تعني ضمن ماتني ، نهاية حقبة التجاوز ، أي مرحلة صورة الوجود المتجدد دائماً وأبداً كانت المعاني الأخرى شديدة الأشكالية على المستوى الميتافيزيقي لفكرة العُود الأبدى ، فإن لهذه الفكرة على الأقل معنى «انتقائياً» (والوصف لنيته) : هو كشف جوهر الحداثة وأنه حقبة اختزال الوجود في «الجدّة» . ونشر ، كاملة لهذا الاختزال إلى

التيارات الطليعية الفنية في بداية هذا القرن (وأولها طليبا النزعة المستقبلية futurisme) ، وكذلك إلى فلسفات مثل فلسفة بلوخ التي مزج فيها بين هيجل وماركس وهو نفس المزج الذي قامت به فلسفات أدورنو وبنجامين . ولذا ذكر أيضاً أن القيمة التي تبدو اليوم أكثر القيم المقبولة عموماً في مجال الأخلاق — وإن كان ذلك القبول ضمنياً في الغالب — هي قيمة «التطور» فالخير بصراحة واضحة أو عاضدة هو ما يفتح الاتفاق لتطور لاحق للشخصية والحياة .

إن السمة الفاصلة epochal لهذه الظاهرة ، تلاحظ كذلك بوضوح ، عند ما نسلم مع نيته وهيدجر بأن الأخلاق لا يمكن أن تتأسس على مثل هذه القيمة ، ثم نعرف رغم ذلك بصعوبة إيجاد قيمة أخرى يمكن أن تحل محلها .

إن مرحلة ما بعد الحداثة قد بدأت بالكاد وتوحد الوجود والجدّة (الذي نعرف أن هيدجر يرى أملاً تعبير عنه في مفهوم «إرادة القوة» لنيته) لم يزل يلقي بظلاله علينا ، كما ، رغم موته ، كما يذكره كتاب «العلم المسرور» .

إن عصر التفسير الألماني Aufklärung من حيث تثبيته لدعائم قوة «التأسيس» في التاريخ لا ينتهي (فحسب) بتدمير فكرة الحقيقة والتأسيس . (إن هذا التدمير يلغى كل مدلولات الجدة التاريخية ، التي ظلت بالنسبة لعصر التفسير الألماني الكناية الوحيدة عن الكينونة الميتافيزيقية في قلب حداثة تمريفها أنها حقبة التجاوز ، والنقد بل والموضة ، في أدنى

مستوياتها (إننى أشير هنا لكتاب زميل) إن مهمة الفكر لم تعد كما تصورتها الحداثة دائماً، أن يعود إلى الأصول، وبذلك، أن يعثر على الجدة والكينونة والقيمة (التي تعطي للتاريخ معنى دوماً) من خلال امتداد تال: يكفى أن نفكر كيف كانت نهضات الفن والثقافة الغربية دائماً ما تستلهم إعادات للأصل، «للكلاسيكيات»، إلخ ..

ويقول نيتشه: بمعرفة الأصل تزيد ثقافة الأصل<sup>(٢)</sup>. هذا الاقتباس من كتاب «مفجر» لنيتشه يؤكد من جديد وأو جزئياً، ما كان مفروضاً أن يؤول إليه مفهوم التأسيس والحقيقة في التحليل الكيميائي في كتاب «إنسانى، إنسانى» جداً.

إن فكرة الأساس تتحلل بشكل «منطقي» من زاوية أساس زعمها أنها تصلح معياراً للفكر الحق. بل إن بوسعنا أن نذهب إلى حد اعتبارها فارغة من حيث المضمون وتزيد ثقافة معنى الأصل — عندما نعرف الأصل وهكذا: «فما يريد حولنا وفيما، يبدأ تدريجياً في منحنا ألواناً وجماليات وألغازاً وثروات ومعنى لم يكن للبشرية سابقاً أن تجرؤ حتى على أن تحلم بها»<sup>(٣)</sup>.

إن ما يمكن أن يعطينا فكرة عما يعتقده نيتشه مهمة أساسية على عاتق حقيقة تحلل فيها كل من التأسيس وفكرة الحقيقة هو أولاً هذه المقارنة بين زوال معنى الأصل وبين الثراء المصوب بالواقع المباشر. إن ما يطلق عليه كتاب «إنسانى، إنسانى» جداً، في نهايته، فلسفة «الصباح» هو بالتحديد فكر لم يعد يتجه نحو الأصل أو الأساس بل نحو ما هو قريب. يمكننا

كذلك أن نعرف فكر القرب أنه فكر الخطأ، أو بتعبير أفضل، فكر المتاهات، كى نؤكد أن الأمر لا يتعلق هنا بالتفكير في اللاحقى، بل بالانتباه لتحول الابنية «الخاطئة» للميتافيزيقا والأخلاق والدين والفن أنها نسيج من المتاهات التى تشكل وحدها ثراء، أو ببساطة، واقعية الواقع. مادام لم يعد هناك وجود لحقيقة أو أساس (ميتافيزيقى) (Grund) بوسعها تكذيب أو تزوير كل هذه الأخطاء، وكما يعبر عن ذلك كتاب «شفق الآلهة»: مادام العالم الحقيقى قد أصبح خيلاً ومادام ذلك قد طال تحلل فكرة العالم «الظاهر» فإن كل هذه الأخطاء تعتبر أقرب للشطحات والغرور بوصفها تحولاً لتكوينات ذهنية قاعدتها الوحيدة هى نوع من الاستمرارية التاريخية منقطعة الصلة بأية حقيقة أساسية.

وهكذا يفقد التحليل الكيميائى الدائر في كتاب «إنسانى، إنسانى» جداً، مظهره التحليل «النقدى» كذلك، فالواقع أن المسألة لا تتعلق بنزع أفعنة «الأخطاء» ثم تقنيدها، بل باعتبارها مصدر الثراء الذى يكوننا الذى يعطى أهمية وألواناً لكينونة العالم.

وجميع مؤلفات نيتشه التى بدأت «إنسانى، إنسانى» جداً» («مفجر» و«العالم المسروق» بصورة أساسية) تحاول تعريف فكرة «فلسفة الصباح» وحتى الأطروحات شديدة «الميتافيزيقية» في ظاهرها في الكتابات اللاحقة، كذلك المقاطع التى نشرت بعد وفاة نيتشه في «إرادة القوة» (Wille) (Zur Macht)، ينهى قراءتها بشكل أكثر اتساقاً مما يحدث عادة، مع ربطها بهذه المحاولة الجادة فمثلاً ذلك هو حال أفكار مثل فكرة «العهد الأبدى»

أو مقولة «السيطرة» (Vehemensch). لكن هل يعنى ذلك بالتحديد، أن «فكر الصباح» يذرع «تاريخياً» — تبعاً لقاعدة منهجية أرساها كتاب «إنسانى، إنسانى» جداً» متاهات الميتافيزيقا والأخلاق، بهدف يرتبط بعملية تفكيك أشمل من التقنيد النقدي؟ لكى يجيب على هذا التساؤل، كثيراً ما يستخدم نيتشه استعارات ذات طابع «فيزيولوجى»، فالإنسان القادر على مواجهة «فلسفة الصباح» هو إنسان ذو مزاج طيب، لا يحتفظ في نفسه بشئ من تلك النبرة المزججة وهذه الغفظة اللتين تمثلان، كما نعلم، سمات بشعة لصيغة بالحيونات وبالناس الذين شاحوا في قهريهم<sup>(٤)</sup>.

في ضوء هذا المعنى علينا أن نفهم الإشارات المتعددة للصحة وللنقاة التى تنتشر في كتابات تلك الفترة والتى ترجع كذلك لمسائل مرتبطة بسيرة نيتشه. هنا أيضاً نحن حيال جهد مبدول للتفكير في مخرج من الميتافيزيقا بصورة لا ترتبط بالتجاوز النقدي، كما كان الحال بالنسبة ولتأملاته الثانية في غير الألوان. — ومنذ أن تطرف نيتشه في التحليل الكيميائى ونحن نعلم أنه لا يعنى في هذا السياق، اللجوء لقيم «طوق تاريخية»، بل يعنى أن نعيش بعمق تجربة ضرورة الخطأ، مع الارتقاء، ولو للحظة، فوق هذه العملية، أو أن نعيش الشطحات متخذين مواقف مختلفة. ونحن نعلم أن مضمون فكر الصباح ليس سوى شطحات الميتافيزيقا نفسها، لكن من وجهة نظر مختلفة تخص «الإنسان ذا المزاج الطيب».

٢ — كيف يمكن وصف هذا الموقف

الذى يفكر فيه نيته باستخدام تعبيرات النقامة والمزاج الطيب، والذى يُعد جوهره الإحالة إلى ماضى الميتافيزيقا (أى للحداثة أيضا باعتبارها المحصلة النهائية للميتافيزيقا أو للاخلاقيات الاطلائوتية — المسيحية) بصورة لا هي قبول خالص لاختفاء الميتافيزيقا ولا هي نقد تجاوزى لهذه الأخطاء أن يعدو في النهاية أن يديمها ؟ إن ذلك يستدعى في رأينا الاستئناس بمفهوم «الاستخدام» verwindung، الهيدجري .

ولقد أوضحنا أننا في هذا مصطلح نادر ذكره نسبياً في كتابات هيدجر . بيد أننا لن أطرح هنا تحليلاً وافياً له . في كل النصوص التى أشرت إليها أننا ، يشير هذا المصطلح لنوع من التحكم Verwindung، بغير معناه السليم ، أو لتجاوز يُفهم بغير معناه المعتاد ، ويشير معنى التجاوز Aufhebung، الجدل ومن وجهة النظر التى تعيننا ، فإن أقل النصوص التباساً في هذا الصدد نستقيها من الجزء الأول من «الهوية والاختلاف» حيث يتحدث هيدجر عن «الركيزة» Ge-Stell، أى عن عالم التكنولوجيا الحديثة بوصفه قسماً من «الوضع» أو «Stellen» . وضع (شئ) تحت تصرف (شخص) ، فرض الوضع ، إلخ (ولذا أقترح ترجمته بـ «ضبط الوضع» .

يؤكد هيدجر أن «ما يجعلنا عالم اليوم نستشله في «الركيزة» Ge-Stell (....) هو مقدمة لما نشير إليه بمصطلح «التملك» Eir-eignis . بيد أن هذا «التملك» لا يلتزم بالضرورة بمقدمته . فهو يطن عن إمكانية «anspricht.. استعمال» verwindet، «الركيزة» Ge-Stell

وهيمنتته «Walten» في تمالكه Ereignis، أكثر جزئية . في بقية النص ، يظهر جلياً أن الـ «Ge-Stell» ، عالم التقنية ، ليس فحسب ذلك العالم الذى تصل فيه الميتافيزيقا إلى أقصى وأتم اتساع لها ، بل كنتيجة مباشرة لذلك ، هو عالم الشرارة الأولى للتملك Ereignis<sup>(٥)</sup> وسوف نعود لهذا النص الذى يدور حول الركيزة «Ce-Stell» .

ونريد الآن فقط أن نوضح كيف أن مصطلح «الاستخدام» Verwindung، يمكن أن يساعدنا على تعريف ما كان يحدث عنه نيته تحت سمي «فلسفة الصباح» . وطبقاً لأطروحتنا ، فهو ميمثل ذات جوهر ملحد الحداثة الفلسفية .

كيف يمكن ترجمة مصطلح Verwindung المستخدم في «الهوية والاختلاف» (مع أخذ خصوصيات معينة بعين الاعتبار يمكن أن تظهر في نصوص أخرى ، إذا اقتضى الأمر ؟) . طبقاً لما نعرفه من توجيهات أعطاء هيدجر للمترجمين الفرنسيين الذين ترجموا «المحاضرات والمقالات» Vor- «trage und Aufsätze» ، حيث يظهر المصطلح في نص يدور حول «القلب» «Ueberwindung» ، حول تجاوز الميتافيزيقا ، فإن لفظ «Verwindung» ، يشير لتخطٍ يحتفظ في ذاته بملاحق القبول والتعق . ثم إن المعنى المعجمي للفظ في القاموس الألماني يقتضى على ملحقين آخرين . النقامة : (eine Krankheit verwinden) أى الشفاء من مرض أو تجاوزه ، والثنى (أو إلى) (وهو يمثل معنى هامشياً إلى حد كبير مرتبط بمقطع (Winden) أى ثنى وبمعنى التشويه والانحراف الذى يمثل أحد معاني المقطع — ver) . إن

معنى الاستسلام يرتبط كذلك بفكرة النقامة : إن المرء لا يتجاوز verwindet مرضاً فحسب بل يستسلم verwindet للرضا بخسارة أو بالمر . لذا ، فلو عدنا «لتوظيف» «Verwindung» ، «الركيزة» «Ge-Stell» ، أو حتى لتجاوز الميتافيزيقا التى تمثل الركيزة «Ge-Stell» صورتها النهائية لرأينا أنه بالنسبة لهيدجر ترتبط إمكانية حدوث تغيير يفنى لتملك Ereignis أكثر جذرية — خارج أو فيما وراء الميتافيزيقا — «بتوظيف» «Verwindung» الميتافيزيقا : «لا يمكن الانسلاخ عن الميتافيزيقا كما ننسلخ عن رأى ما ، ليس باستقامتنا البتة أن تلقينا وراء ظهورنا كمنذهب لم نعد نؤمن به أو ندافع عنه»<sup>(٦)</sup> إنها شئ يُنقش فينا كآثار المرض أو كآلم نستسلم له .

ويمكن أن نعبّر عن ذلك بشكل أفضل ، باستقلال تعدد معاني فعل «se remettre» الفرنسى فنقول إن الأمر يتعلق بشئ نشقى منه ونلجأ إليه ويعود إلينا (أو يفوض أمره إلينا) (se remettre) ينبغى أيضاً أن نشير لمعنى «اللى» (التحويل) الذى يمكن قراءته في فكرة النقامة / الاستسلام . إن المرء لا يقبل الميتافيزيقا قبولا مجردا وخالصا ، كما أن المرء لا يسلم نفسه بدون تعطف «للركيزة» ، «Ge-Stell» كنظام لفرض الأمور تقنياً من الممكن أن تعيش الميتافيزيقا والركيزة «Ge-Stell» ، على أنهما فرصة أو إمكانية لإحداث تغيير يجعلهما تدوران في اتجاه غير الاتجاه الذى يحدده جوهرهما الخاص ، مع أنه يظل اتجاها ذا صلة بهذا الجوهر .

إن فهم مصطلح الاستخدام «Verwindung» بمجموع معانيه يسنح

لكي يمتلكها . الفكر لا يقبل سوى أن يجوب مرة أخرى متاهاته التي تمثل الثروة الوحيدة أو الوجود الوحيد الذي بين أيدينا .

إن مراحل تطور هيدجر الفكرى يمكن مقارنتها بوضوح بمراحل رحلة نيتشه : فالأثر العدمى لتحلل مفاهيم الحقيقة والأساس يجد مقابلاً له في «اكتشاف» هيدجر لمفهوم «ذروة النضج الوجودى» حتى بالنسبة لهيدجر فإن الوجود لم يعد يعمل كأساس «Grund» لا بالنسبة للأشياء ولا بالنسبة للفكر . وفي محاضرة «زمان وجود» التي تختمت على الأقل نظرية الكتاب المنشور عام ١٩٢٧ ، يؤكد هيدجر أنه لكي نمهد للخروج من الميتافيزيقا يجب «أن ننقل من الوجود باعتباره أساساً Grund» (٧) .

إن المرة لايتذكر الوجود فهو لا يقوم سوى بإعادة التفكير في تاريخ المتاهات الميتافيزيقية التي تكوننا وتكون ، الوجود على أنه «نقل» «Ueberlieferung» ، من «منظور قدرى» «ceschick» إن سمة التشويه المتضمنة في مصطلح «الاستخدام» «Verwindung» بمعنى أن تكرار الميتافيزيقيا ليس مجرد قبول خالص لها . فلسنا مثلاً بصدد إعادة البحث في فلسفة أفلاطون ولانتسامل ما إذا كانت نظرية «المثل» صائبة أو خاطئة ، بل نحن بصدد محاولة تذكر للإضاءة «Lichtung» — الانقشاج القدرى البديى — التي تطرق إليها مايشيه «نظرية المثل» .

ويؤكد هيدجر في صفحة من كتابه «مبدأ الملة الكافية» «satz vom Grund» أن ثمره هذا الموقف

(«الوجودية الإنسانية» على طريقة سارتر إلى المستوى الذي يتعلق أساساً بالوجود . كما يؤكد كتابه عن الفزعة الإنسانية عام ١٩٤٦ ، مما يعنى من ضمن مايعنى أن نسيان الوجود الذي يمثل عصباً هاماً للميتافيزيقا ، لايمكن اعتباره خطأ إنسانياً يمكن الخروج منه بفعل إرادى وباختيار منهجى أكثر صرامة . والميتافيزيقا من حيث إنها تنتمى لنا وتكوننا ليست مجرد قدر ماضينا إلا «استخدام» «Verwinden» ، لأن النسيان في حد ذاته متضمن في بنية الوجود ، بمعنى ما على الأقل ، (فالنسيان أيضاً ليس بايدينا) . ليس بوسع الوجود أبداً أن يكشف عن نفسه تماماً في الحضور .

وحتى «الذكر» الذى يتحدث عنه هيدجر ، فهو غير قادر على أن يضبط مفهوم «الوجود» كموضوع من بين المواضيع التي تم لنا لكن إذن فم فكر عندما نذكر الوجود ؟ (نحن) لانستطيع أن نفكر في الوجود إلا بوصفه زمناً قد انقضى ولم يعد حاضراً . إن رحلة هيدجر عبر تاريخ الميتافيزيقا ، التي قام بها في الكتابات التي تلت المنعطف ، متمحلاً في كل مرة عناءً جديداً ، لها بنية «الرجوع إلى مالا نهاية» «regressus in infinitum» التي تتسم بها بجلال إعادة البناء الاشتقاقي اللغوى إن هذه الرحلة لاتقودنا لشيء ، اللهم إلا إنها تجعلنا نتذكر الوجود على أنه شيء خرجنا منه فعلاً ، منذ الأزل . إن الوجود لايطرح نفسه هنا إلا في شكل «القدر» «Ceschick» (دائرة الإرسال) و «النقل» «Ueberlieferung» (نقل الرسالة) . بعبارة نيتشوية ، لنقل إن الفكر لايفوص حتى الجذور (origines)

باستخلاص موقف هيدجر المميز . وهو لفكرة وجود مهمة للفكر تحدد وضعنا في زمن نهائية الفلسفة في صورتها الميتافيزيقية .

فهو يرى ، كنيته ، أنه ليس للفكر موضوع سوى متاهات الميتافيزيقا ، التي نتذكرها على نحو ، لاهو التجاوز النقدي ، ولاهو القبول الذى يستعيد ويواصل . ولنتذكر أن قضية «التكرار» «Wiederholung» ، المرتبطة بالتمييز بين التقاليد والتغلب عليها بـ «Veberlieferung» كصيفتين متباينتين للناول الماضى ، كانت أصلاً قضية «مهورية في كتاب «وجود وزمان» .

إن الأهمية التي يكتسبها مفهوم (الذكر) «An-denken» في الأعمال الأخيرة لهيدجر ، حيث يُعرف الفكر ما بعد الميتافيزيقى بأنه إعادة تذكر واستعادة وفكر يبدأ من جديد إلى غير ذلك من الحدود ، تلرب بصورة جلية ، بين هيدجر وبين نيتشه صاحب مفهوم «فلسفة الصباح» . صحيح أن نقطة الانطلاق في «وجود وزمان» ، بيد كأنها تخص الفكر بمهمة إعادة طرح مشكلة معنى الوجود كبديل لنسيان الوجود كوجود ، وهى المشكلة التي حددت طوال قرون عديدة مضمون الميتافيزيقا . إلا إن جزءاً أساسياً من هذه المهمة كان حده بالفعل «تدمير» تاريخ علم الوجود . وتطور فكر هيدجر بعد منعطف الثلاثينيات قد قاده في النهاية إلى اعتبار مهمة الفكر بصورة حاسمة عملية تدمير ، أو بتعبير أدق عملية «تفكيك» .

إن منعطف الفكر الهيدجرى أو «تحوله» «Kehre» هو الانتقال من مستوى ليس به إلا الإنسان

تحريرية ، فالتفكير من زاوية قدر الوجود «Co-Schöck» هو «الاستسلام لقيد النقل «Ueberlieferung» المحرر» (٨).

بصورة مؤقتة ، كرفعة هيدجر نفسه ، كيف يتسنى لنا تمثل هذا الإحساس بالتحرر الذى يمنحه «الذكر» «Andenkens» ، وفيم يتمثل معنى «الانترام المتضمن فى لفظ «Verwindung» ؟ كل مايسعنا هنا هو أن نؤكد أن تناول أطروحات الميتافيزيقا على أنها قدر مرسى «Ge-Schick» ونقل «تاريخى قدرى» ، يسلب كل قوة لمزاعم الميتافيزيقا القاهرة . وينتج عن ذلك موقف يعد نوعا من النسبية التاريخية لم يعد هناك وجود لـ «أساس» «Grund» ، أو لآية حقيقية نهائية ؛ لايجب إلا انتقادات تاريخية مرسلة أو مقدرة من قبل نفسها «Selbst» . والمثل لايكشف عن نفسه إلا من خلال هذه الانتقادات (فهو يهربها دون أن يستخدمها مع ذلك كوسائل) .

بيد أن هذه التاريخية يخفف منها ويلويها «Verwindet» أن تاريخ الانتقادات ليس «مصب» تاريخ الأخطاء ، التى يفسحها الأساس «Grund» ، ويمكن إدراكه بسهولة . بل إن هذا التاريخ هو الوجود ذاته ، وهذه هى العلامة الفارقة الأساسية ، كما أبرز نيتشه ذلك جيدا فى استعارته لصورة «المزاج الطيب» . وهناك لفظ آخر يصلح لتحريف هذا الموقف تجاه الماضى وتجاه كل ما يتكلل إلينا فى الحاضر وهو لفظ «pietas» (التقوى) ، (الخشوع) .

الذكر «Andenkens» والاستخدام «Verwindung» يبرزان معنى اعتبار

فلسفة هيدجر فكرا هرمينو طبقيا ، لابعنى نظرية محددة فى التأويل ، ولابعنى فلسفة تعطى ثقلا خاصا للظاهرة التأويلية فى وصف الوجود ، وإنما بمعنى أنطولوجى أكثر جذرية ، حيث لينحصر الوجود فى نقل الانتقادات التاريخية والقدرية التى تمثل فى نظر كل بشرية تاريخية (أنا وأنا) «Je un dje» (فى كل عصر) ، إمكانيتها الخاصة فى الدخول إلى العالم . إن تجربة الوجود ، بوصفها تجربة استقبال / استجابة لهذا النقل ، هى دائما تجربة بالفهم الدائر حول الذكر «Andenken» والاستخدام «Verwindung» .

٣ — انطلاقاً من الأسس التى أرساها نيتشه وهيدجر ولندكر بأن التصرف على هذه الأسس فى استمراريتها لايمت إلا بتحويل تفسير هيدجر لنيتشه) ، هل بالإمكان أن نقدم نحو تعريف أكثر دقة لمفهوم فلسفى لما بعد الحداثة ؟

نظن أن بإمكاننا الرد بالإيجاب وسوف نورد هنا ثلاث سمات أساسية تلزم الفكر مابعد الحداثة ضمن نتائج مؤقتة :

(أ) فكر المتعة «Fruizione» : حتى ولو أكدنا — وهو ماستفعله — على البعد التحررى للذكر ، «Andenkens» فإنه معرض دوماً لأن يبدو مجرد تكرار دفاعى عن التقاليد الميتافيزيقية (بكل مايتربى على ذلك من نتائج عملية) . بيد أنه حق أن الخروج من الميتافيزيقا يستدعى التخلل عن المفهوم «الوظيفى» للفكر . عندما لا يلبس الذكر «Andenkens» على أى أساس «Grund» فإنه لا يصلح بالتالى كعقيدة لتحول

على فى «الواقع» يطرح هذا بالطبع إشكاليات ينبغي مناقشتها . لكن من الواضح منذ الآن أن الأنطولوجيا الهرمينوطيقية تعتمد أخلاقا — يمكن تعريفها بأنها أخلاق الممتلكات «ethique des biens» ، يقابلها أخلاق الأوامر «ethique des impératifs» ، وإننى لأطرح هذين المصطلحين بالمعنى المحدد فى نظرية الأخلاق لـ شيلر مآخر ، الذى يعد واحداً من أوائل منظرى الهرمينوطيقا . إن ذكر الاشكال الذهنية لماضى ، أو الاستمتاع بها (بإعادة إحيائها) ، بمعنى «جمالى» لايمهدان لشئ آخر ، بل يمتلكان فى ذاتهما تأثيراً تحررياً . ربما يمكن انطلاقاً من هنا أن نقابل بين نظرية أخلاق مابعد حداثية وبين نظريات الأخلاق التى مازالت بعد ميتافيزيقية والتى تعتمد «التطور» والنمو . والحدة كقيمة نهائية .

(ب) فكر الإدماج «contamination» : ينبغي علينا التسليم بأن اقتراحنا المضمون فى التقريب بين «فلسفة الصباح» لنيتشه ، والذكر «Andenkens» عند هيدجر يقوم بعملية «الاستخدام» «verwindung» و «الاستعادة» — التحوير» التى نمارسها على هيدجر نفسه . وهى العملية التى تتمثل فى تقضيئنا هنا للجانب الأكثر هرمينوطيقية ، بل لنقل الأكثر عديمة ، فى فكر هيدجر .

الواقع أن هيدجر عندما يفصح فى متاهات الميتافيزيقا يبدو دائما كأن هدفه لا يقتصر فقط على الميتافيزيقا ، كما لو كان يوسع هذا الغوص أن يقوده إلى مكان كائن فى «المابعد» . وهكذا بعد أن تحدث هيدجر عن الإضاءة «Lichtung» وضرورة عدم حصر

الإضاعة في مفهوم الحقيقة (التي تعرف بالأحرى على أنها كشف «الحجاب» «alétheia» ضمن المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٦٤ عن نهاية الفلسفة، حيث نجده يخلص إلى أطروحة مؤداها أن «مهمة الفكر «Aufgabe» تصبح إذن نبذ «Preis gabe» الفكر السائد حتى الآن والدائر حول تعيين «Bestimmung» مهمة الفكر في ذاتها «Sache»<sup>(٨)</sup>.

لكن هذا النزوع باتجاه ما بعد الميتافيزيقا لدى هيدجر، يصاحبه عمل فلسفي محوره الاساسي الميتافيزيقا ومثاقها ونحن نفلن بسهولة إلى نتائج التركيز على أي من هذين الجانبين في فلسفة هيدجر. إن النزوع باتجاه فكر مغاير على الإطلاق يمكن أن يفضي إلى نتائج صوفية. على العكس من ذلك نجد الاهتمام بالغوص عبر خرق الميتافيزيقا، لا عبر القفز فوقها، يذهب باتجاه «فلسفة صباح» ذات الطابع النيتشوي، الذي يبرز النبرة الدمية في فكر هيدجر. من هذا المنظور، فسن «الاستخدام» «Verwindung» والتسليم (المهور بتوقيع جديد كأنه مدموغ بعلامة جديدة) والناقة، المدموغ بتوقيف الميتافيزيقا، يصبح الأثر الوحيد للنزوع باتجاه الآخر والتقلب على الميتافيزيقا بمعنى «Ueberwindung» لا يقود إلا لنفس الفرض لكنه ببساطة يتحقق بإعادة التخلع.

هذا في رأيي، هو الطريق الذي يشير إليه تطور الهرمينوطيقا بعد هيدجر وبخاصة هرمينوطيقا جادامر. يرى جادامر أن «الوجود القابل للفهم هو اللغة» (ويمكننا أن نصيف: «لا شيء سوى اللغة»). وهو يرى أن الإقرار

بذلك لايعني أن يهتم الفكر بالبحث عما وراء الميتافيزيقا، بل بالسباحة في مجراها نحو المنبع، أي في رسائل «النقل» «Ueberlieferung» سعيا وراء هدف واحد، ألا وهو إعادة بنام استمرارية التجربة الفردية والجمعية بطريقة متجددة أبداً.

في مجتمعنا اليوم، لا يتهدد هذه الاستمرارية عوامل انقطاع الاتصال بقدر ما يتهددها تطور اللغات المتخصصة، والعلمية على وجه خاص. ولذلك فالهرمينوطيقا عند جادامر ليست متوجهة فقط نحو الرسائل القادمة من الماضي عبر الزمن بل أيضا نحو القارات اللغوية التي تبدو لنا بعيدة وغريبة، لاسبيل إلى فهمها، تماما كالثقافات البعيدة عنا في المكان والزمان.

إن هذا «الاستخدام» «Verwindung» للهرمينوطيقا، الذي يطرحه جادامر يمكن أن يثير مشكلة (تحديداً: خطر تحول الهرمينوطيقا إلى فكر لإعادة تركيب وحدة التجربة بالفاظ من اللغة الدارجة ومن الحس المشترك).

وفي الحقيقة هذا هو المعنى الذي يضيفه جادامر على «اللوجوس» بحيث تقنن القواعد الفعلية في اللغة وتحصن ضد أي احتمال لحدوث انفتاحات أو خلخلات جديدة). ورغم ذلك فهذا «الاستخدام» يفتح آفاقاً موحية لتطور فلسفة ما بعد حداثة تقسر على أنها فلسفة دمج «Contamination». أن يتجه المشروع الهرمينوطيقي إلى الماضي ورسائله وحدها وإنما سوف يتعامل كذلك مع المضامين المتعددة للمعرفة المعاصرة، من العلم إلى «المعرفة

الدائرة في وسائل الإعلام، مروراً بالتقنية والفنون، من أجل الوصول إلى وحدة في كل مرة لكن هذه الوحدة المحاطة بتعدد الأبعاد هذا لن تشبه وحدة النسق الفلسفي الدوجماتيقي (العقائدي) في شيء وإن تجتمع لها عوامل القوة التي تميز الحقيقة الميتافيزيقية وسوف يقتصر الأمر على الأرجح، على مجرد بقايا معرفة تنسم بالعديد من ملامح عملية تبسيط المعارف ووضعها في متناول الجماهير (بحيث تصبح الفلسفة من العلوم في مقام الختام لا الأساس). سوف تكون هذه المعرفة إذن في مستوى المعرفة «الضعيفة» التي يمكن إرجاع ضعفها إلى غموض كشف وحجب «الإضاعة» «Leichtung» عند هيدجر.

جـ) فكر «الركيزة» «Ce-Stell».

لقد سبق ربط نيتشه بين تجربة «موت إله» — أي بين اتساع كل أساس بسمات صريحة زائدة عن الحاجة — وبين الموقف الجديد الذي يتسم بامان نسبي اكتسبه الوجود الفردي والخاص، بفضل تنظيم المجتمع والتطور التقني وعند هيدجر، يمثل مفهوم «الركيزة» «Ce-Stell» بتعقيده، رباطا مشابها وهذا التعقيد تحديداً يحيل إلى مفهوم «الاستخدام» «Verwindung» ويمكننا أن نقول إن موضوع «الاستخدام» «Verwindung» الاساسي هو «الركيزة» «Ce-Stell» لأن الميتافيزيقا تتحقق فيه بأكثر صورها اكتمالا، ألا وهي تنظيم الأرض تماما بواسطة التقنية. ويعني هذا أن استخدام الميتافيزيقا هو «استخدام» «للركيزة» «Ce-Stell».

ولم يذهب هيدجر بنتائج هذه الفرضية إلى أبعد مماها . إلا أننا نجد أنفسنا ، كما سبق بخصوص حالة «الإدماج» contamination ، يصدد إشارة توجه الفكر «المستخدم» نحو عالم العلم والتكنولوجيا الحديثة وليس فقط نحو عالم التقاليد ووسائل الماضي ، إن يوشك البعض على الاستسلام لهذا الاعتقاد ، مُكملاً «الهرمينوطيقا» برسالة إنسانية محضة humaniste .

ويقول هيدجر : «إن التقنية ليست شيئاً تقنياً ، ومادام الأمر كذلك ، فينبغي أن نتوجه نحو «الركيزة» ، «Ce-Stell» بهدف تحويلها في اتجاه «تمالك» Ereignis» ، أكثر مبدئية .

بعبارة أخرى ، نتخلص المسألة في اكتشاف والإعداد لظهور «القرص» شديدة الميتافيزيقية وسابعد الميتافيزيقية ، التي تمثلها التكنولوجيا على كوكبنا . وسوف يتم هذا «الاستخدام» Verwindung» بكل تأكيد ، بإعادة تثبيت الاستمرارية بين التكنولوجيا وتقاليد الغرب الماضية . وذلك بالمعنى الذي تشير إليه أطروحة هيدجر عن التقنية كامتداد وإتمام للميتافيزيقا الغربية .

وماذا تكون نتيجة الربط بين التقنية والنسيان الميتافيزيقي للوجود الذي مهد للتقنية في تاريخ الفكر الأوربي ؟ أورد هنا مايشير إليه هيدجر باختصار شديد في كتابه «الهوية والاختلاف»<sup>(٩)</sup> : إن «الركيزة»

«Ce-Stell» في هذا النص هي أول وحدة «للتمالك» Ereignis» من حيث هو : «مجال التضيقات الداخلية الذي يتصل عبره الإنسان والوجود بجوهريهما ويستعيدان وجودهما بينما يفقدان الملامح التي أضفتها عليهما الميتافيزيقا» . ماهى هذه الملامح التي اكتسبتها الميتافيزيقا للإنسان والوجود ؟

إن مواصفات الذات والموضوع قبل أى شيء هي التي شكلت الإطار الذي توطن فيه مفهوم الواقع ذاته . بفقدان هذه المحددات يدخل الإنسان والوجود في «إطار مش» «Schwiegend» وينبغي في رأيي أن نتصوره على أنه عالم واقع و«مخفف» ، لأن هذا الواقع ليس مقسماً بنفس درجة وضوح التمييز في العالم بين الحقيقة والخيال fiction وبين المعلومة والصورة ، فهو عالم تسوده تماماً وسلاطة وسائل الإعلام ، وقد اندرجنا فعلاً في إطاره هذا إلى حد كبير .

في هذا العالم تصير الانطولوجيا هرمينوطيقية بشكل فاعل ، وتلقف المفاهيم الميتافيزيقية للذات والموضوع والواقع والحقيقة الأساس ، وزنها في مثل هذا المؤلف ، يجب علينا في رأيي أن نتحدث عن «انطولوجيا ضعيفة» بوصفها الاحتمال الوحيد لإمكانية الخروج من الميتافيزيقا — بواسطة التسليم والنقاعة والتخلع لذى لعلالة له بالتجاوز النقدي الذي كان يميز الحداثة ، ربما يكون هنا ، بالنسبة

للفكر بعد الحداثي ، ممكن فرصة بداية جديدة : جذتها ضعيفة . ■

## الهوامش

(١) الإعلاء هنا هو المصطلح المقصود منه في سيطرة أحد العناصر على بقية العناصر . أما في الأصل فقد أطلقه المطلقون التفسيريون على العملية اللاشعورية التي بها يتم تبديل دافع جنسي بنشاط غير جنسي يقبله المجتمع .

(٢) ف . و . نيتشه «الفجر» في الأعمال الكاملة (كل منقناري) باريس المجلد الرابع ، ص ٤٤ .

(٣) نفسه

(٤) ف . و . نيتشه «إنسلفي» ، إنسلفي جداً في الأعمال الكاملة ، سبق ذكرها ، المجلد الثالث (ترجمة ر . روليني) .

(٥) م . هيدجر «الهوية والاختلاف» سبق ذكره ص ٢٤ أسئلة ١ ، سبق ذكره ، ص ٢٧١ .

(٦) م . هيدجر «مقالات ومحاضرات» سبق ذكره ص ٨١ .

(٧) م . هيدجر «زمان ووجود» ، أسئلة ٤ ، سبق ذكره ص ١٩ .

(٨) م . هيدجر «صدى اللغة الكلية» ، سبق ذكره ص ١٨٧ ، الترجمة الفرنسية لمبدأ اللغة الكلية ، سبق ذكرها ، ص ٢٤٢ .

(٩) م . هيدجر «زمان ووجود» ، أسئلة ٤ ، سبق ذكره ص ١٣٩ .

(١٠) م . هيدجر «الهوية والاختلاف» ، سبق ذكره ، ص ٢٦ ، أسئلة ١ ، سبق ذكره ، ص ٢٧١ — ٢٧٢

# المراجعات

١٢٢ ، موانع الإبداع ، حسن حنفى . ١٢٨ ، فسكونى ا

سينما الإنسان المحاصر ، إبراهيم العريس .

١٥٢ الجذور الإسلامية للرأسمالية فى مصر ، عاطف احمد .

أصبحت الحسرة على ما فات قاسما مشتركا لدى الجميع في كل مجالات الإبداع في الفكر والفن والأدب والقانون والتاريخ والسياسة والاجتماع ، ترى لماذا هذا ما تحاول أن تجيب عنه هذه السطور السبعة .

## فأولا موانع الإبداع قبل شروطه .

إن تحليل موانع الإبداع يسبق معرفة شروطه ومقوماته . فالسلب يسبق الإيجاب ، والقضاء على المعوقات شرط للتقدم والنهضة . وقد يكون أحد موانع الإبداع في العالم الثالث هو وضع الإيجاب قبل السلب ، والبناء على أسس واهية ، ومحاولة السير والقيدان مقيدان . فسرعان ما ينهار البناء أو يتوقف السير في المكان أو يتم بخطى وثيدة أو يقع السائر إذا ما حاول الإسراع . وأن تجارب الاستقلال والنهضة لدى شعوب العالم الثالث لتثبت ذلك بعد أن تحول الاستقلال إلى تبعية ، والنهضة إلى تلخر وتسرب الاستقلال الوطني ، اعظم إنجاز إبداعى سياسى في القرن العشرين ، من بين الأصابع . لم يواكب الإنجاز الخارجى إنجاز داخلى ، ولم تتحول الثورة إلى دولة ، وكثرت الحروب الأهلية والطائفية والقبلية والعشائرية في الوطن الواحد وعلى الحدود ، وعم الفقر واشتد القحط ، وتم تهريب الأموال إلى الخارج ، وانتشر الفساد . بل إن تجارب التنوير وعصور النهضة التى سبقت حركات التحرر الوطنى تم التراجع عنها وأصبحت هى أيضا كاتها عهد مضيئة في التاريخ القريب ، يحن إليها المثقفون التقدميون كما يحن التقليديون المحافظون إلى عصور التراث الأولى في التاريخ البعيد .

أصبحت الحسرة على ما فات قاسما مشتركا لدى الجميع في كل مجالات الإبداع في الفكر والفن والأدب والقانون والتاريخ والسياسة والاجتماع . كانت النهضة قصيرة المدى ، وكان التحرر الوطنى قصير العمر في شعوب تاريخية تحسب أعمارها بالآلاف السنين في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية . وربما يرجع نجاح التجربة الأوربية في عصر النهضة في القرن السادس عشر أنها بدأت بالسلب والنقد والتحول من القدماء إلى المحدثين ، ورفض الكنيسة وأرسطو كمصدرين للمعرفة والتوجه نحو العقل والطبيعة لنشأة العلم والعقد الاجتماعى لنشأة السلطة . وبدأت التجربة الليبرالية الأوربية أصيلة من حيث النشأة ، ورأسخة من حيث البنية ، ومعمدة من حيث التكوين من عصر النهضة حتى الآن .

## ثانيا : التبعية للتراث .

أول موانع للإبداع في المجتمعات التقليدية هى التبعية للتراث بمعنى تقليده وتقديسه دون تغييره وتجديده . فالتراث ابن العصر . وكل مرحلة فيه تعبر عن عصرها . ولما تغيرت العصور تغير التراث أيضا . يتمتع الإبداع حين التمسك بتراث عصر سلق في هذا العصر دون إعادة النظر فيه وقراءته من جديد ثم إبداع تراث جديد مواكب لهذا العصر . التراث كائن حي ،

## حسن حنفى

والحياة الاجتماعية . وحياة الشعوب كذلك . ولما كان التراث كالغطاء النظري واللباس الفكرى فإن تطور الحياة الاجتماعية ، وحياة الشعوب كقول بلان يمزق الأغطية الضيقة من أجل أغطية أوسع ولياس أرحب وإلا تشوه التطور الحى الجديد وضمر فى الشكل القديم حتى يذبل ويموت .

ويبدو هذا التقديس للتراث فى نظرة للتاريخ تجعل الماضى أفضل من الحاضر ، والسلف خير من الخلف ، والقديم أرقى من الجديد . وكلما مر الزمان وتقدم التاريخ فإن المسار بالضرورة يكون من الأكثر فضلا إلى الأقل فضلا فالزمان سلب ، والتاريخ يتجه نحو السقوط المستمر ، وكل جيل لاحق أقل قيمة وعلماء فضلا من الجيل السابق . فنترحم على الأجداد والآباء ، ونتحسر على الأبناء والأحفاد . ومن ثم يصعب الإبداع لأن الإبداع هو خروج الجديد من القديم ، وتجاوز الواقع إلى ما هو أفضل ، ونظرة مستقبلية إلى الامام فى ثقافة ، وتكوين ومنظور عكسى ، القديم فيه أفضل من الجديد ، والواقع الحالى أفضل من أى تغيير مستقبلى ، وقبل الأمر الواقع خير من حلم لا يتحقق .

كما يمنع الإبداع عندما تكون وظيفة العقل والشعور وكل القوى الإبداعية فى الإنسان تبرير المعطيات السابقة الدينية أو السياسية ، وقبولها



تصليح من لوحة للفنان عباس شهندي

بلا مراجعة أو نقد ثم إجهاد الذهن لإيجاد مشروعية لها، معرفية وسلوكية. ولما اختلفت المعطيات وتباينت التبريرات وقع التضاد بين مختلف القوى الوطنية بلسم الإيمان الدينى أو الشرعية السياسية والتبرير هو إعمال للذهن فى اتجاه واحد، بإرادة موجهة دون عرض لبقية الاتجاهات وبيان سائر الاحتمالات بناء على طبيعة الموضوع ذاته. التبرير تخل للعلم عن دوره فى النقد، وللإرادة عن اختيارها الحر، ومعطاة لى أنا وحدى، وعلى الإطلاق. ومن ثم يعنى الحوار، وتعم احادية الطرف، وينشأ التنازع، ويتسابق الجميع على السلطة الدينية أو السياسية لإضفاء الشرعية عليها.

ثم تنشأ بالتدريج، وبتراكم أفعال التبرير. ثقافة السلطة وتصبح ملزمة للوى القومى من خلال أجهزة الإعلام وبرامج التعليم وایدیولوجیات الاحزاب السياسية ومقاييس المواطن الصالح. وهادة ماتكون ثقافة مركزية يتوحد فيها الله مع السلطان، وتتحد فيها صفات الله مع صفات الحاكم، العلم بكل شيء والإحاطة بكل شيء، والقدرة على كل شيء، تجب له الطاعة والولاء، ويهب الشواب والعقاب وتختفى ارادات الافراد الحرة كما تتوارى ارادات الشعوب. المبدع واحد فقط هو الله، فالإبداع صفت أو. الحاكم. فهو الوحيد الملهم الحكيم، المعلم والقائد. وتنشأ الناس على ثقافة السلطة، ويصبح كل رئيس هيئة إلهامه أو حاكما لشعبه، عودا إلى التصور الهرمى التراتبى الموروث، كل رئيس مرؤوس لمن فوقه ورئيس لمن تحته. وعلى قمة الهرم يتربع رئيس الرؤساء،

ملك الملوك، إله الآلهة. وفى قاعدة الهرم يثن الناس، وتضج مجموعة الشعب. فهى التى تطيع كل الرؤساء ولا تلعب دورهم.

ويمتتع الإبداع مادام أن هناك محرمات فى الثقافة الوطنية المتكونة من الموروث الثقافى مثل الدين والسلطة والجنس. والبديل عن الإبداع هو التسليم والطاعة والانقياد. ولما كانت هذه المقدسات هى أهم دوافع التحرك الفردى والجماعى، ولايجوز الاقتراب منها، توقف الإبداع فيها إلا سرا وريما وبحركات التواء دين مباشرة. فيطول الوقت، ولا تتوصل هذه المقدسات إلى موضوعات للإبداع، تعبر عن ثورة الدين ضد الاضطهاد والاستغلال والتسلط والتناقض باسمه، وثورة المظلومين ضد ظلم الحكام، وشجاعة الناس للحدث عن المسكوت عنه كاحد مظاهر الشجاعة الأدبية ضد الخطاب المزدوج، وثنائية اللغة العامة واللغة الخاصة. أن شرط الإبداع هو التعبير عن المكبوت، وتفتيح الطاقات، وإطلاق القوى الحبيسة دون خوف أو تقرب من أجل القضاء على الأوثان، والكشف عن زيف الآلهة.

ويمتتع الإبداع من منطق الاستبعاد والطرده لأحد الأطراف والإبقاء على طرف واحد بمنطق إما ... أو، منطق الإطلاق، الصراع بين الحق والباطل، بين الصواب والخطأ، منطق الفرقة الواحدة الناجية، وهلاك الفرق الضالة. ويمتتع الإبداع عندما يغيب أحد طرفى المعادلة. فالحمية صراع بين الأضداد، وكذلك الطبيعة بين السالب والموجب. شرط الإبداع إذن هو الإبقاء على التوتر بين العقل والنقل، بين الحرية والضرورة، بين الفرد

والمجتمع، بين الحاكم والمحكوم، بين التحرر والتقليد، بين التقدم والمحافظة كما هو الحال فى الجدل الصينى دون الوصول إلى مركب بين النقيضين بالضرورة كما هو الحال فى الجدل الهيجلى الحوار الوطنى هو شرط الإبداع، والمواجهة الحرة بين الإخوة الأعداء فى لغة الوطن.

وأخيرا يمتتع الإبداع فى جو الاستسلام للغير العام والرضا بالأمر الواقع. فالقهر إلى حد ذاته ليس مانعا للإبداع، بل أن كبار المبدعين عاشوا فى أعنى نظم القهر أيام القيصري فى روسيا، والملكية فى إنجلترا وفرنسا. انما الحرية الفردية شرط الإبداع، حرية الضمير، وحرية الإرادة، وحرية الموقف، وهو أضعف الإيمان. الحرية لاتعطى بل تؤخذ، والنظام السياسى لايرهب بل ينتزع. ومن ثم أربط الإبداع بالتحديد وعدم القابلية للاستسلام. إن الإبداع لاينتظر حتى توجد الحرية بل هو الذى يجدها فى ظروف القهر. فالإبداع عامل على التحدر وليس فقط نتيجة له.

### ثالثا: تقليد الغرب.

ويمتتع الإبداع عند فريق آخر لتقليد الغرب والانهار به والتبعية له. وهى نفس التبعية للقديم من حيث البنية الشعورية والموقف الحضارى. إلا أن التقليد أولا للقديم الذى به حل لمشاكل العصر فى حين أن التقليد ثانيا للجديد الذى به حل لمشاكل القديم وطغيانه على تحديات العصر. والتقليد للغرب يأتى نتيجة للانهار به وبحضارته وبعلمه وبتطبيقات هذا العلم فى مظاهر الحياة المادية فى التكنولوجيا التى تحقق للإنسان أكبر قدر من الرفاهية خاصة وأن الإنسان

في العالم الثالث مرقق في حياته وصاح في المجتمع بسبب نقص الخدمات العامة ووسائل الاتصال بالعالم. وقد يكون الانبهار بالغرب لما يمثله من مثل التنوير مثل العقل والحرية والمساواة والطبيعة والتقدم ثم إطلاقها دون علم بأنها مثل يتوقف على الحدود الجغرافية للغرب، وتنكسر على أطرافه بل وتنقلب إلى تنوير مضاد، من العقل إلى الضرافة، ومن الحرية إلى الاستعباد، ومن المساواة إلى الاستغلال، ومن الطبيعة إلى الدين، ومن التقدم إلى التخلف عندما يتعامل الغرب مع الشعوب خارج الغرب في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، عندما تتعامل حضارة المركز مع حضارات الأطراف.

ونتيجة للانبهار بالغرب ينشأ النقل عنه من طرف واحد، الغرب يبدع في ظروفه وتاريخه، والشعوب خارج الغرب تستهلك دون أن تدع في ظروفها وتاريخها، الغرب يعطي ويؤثر، والشعوب خارجة تأخذ وتتأثر. فتنتشر الثقافة الغربية خارج حدودها، وبفضل سيطرته على أجهزة الإعلام والنشر ومراكز المال والبحث العلمي. ومع نقل التكنولوجيا والخبرة يتم نشر القيم ومعايير السلوك وأهداف الحياة. فيتم تغريب المجتمعات اللاغربية، وتصبح امتدادا طبيعيا ومجالا حيويا للغرب. ويعود الاستعمار من جديد طواعية واختيارا هذه المرة بعد أن كان في الماضي قسرا وقهرا. ولا يمكن الفكك منه بعد أن تحول إلى رؤية ومصصلحة وحياة وبقاء لمجتمعات العالم الثالث على مختلف طبقاتها، الحكام الذين يلاقون التأييد السياسي والعون للبقاء في السلطة، والطبقة المتوسطة، ورجال

الأعمال ورؤساء مجالس إدارات الشركات الذين يعملون في إطار «الانفتاح» الاقتصادي والتقسيم الدولي الجديد للعمل، والطبقة الدنيا التي يأتي ٧٠٪ من غذائها الرئيسي، الخبز من الخارج، وتتن تحت وطأة الحياة والصراع من أجل البقاء

ويستمتع الإبداع أكثر فاكتر عندما يتحول هذا النقل إلى قبني نموذج واحد. فتقع المجتمعات الإفريقية الآسيوية في أحادية النمط. لا يوجد علم أو تنمية أو تجربة حدثت إلا في الغرب، مع أنه نموذج واحد فقط. اشتهر وخرج عن حدوده لظروف تاريخية خالصة، الاستكشافات الجغرافية، الاستعمار الحديث، الهيمنة الاقتصادية والثقافية. وهناك نماذج متعددة معاصرة انتقل نجاحها وإبداعها عن النموذج الغربي من داخل آسيا، نموذج اليابان والصين والملايو وإيران، ونموذج الجمهوريات الإسلامية الآسيوية. فاليابان دائرة للولايات المتحدة وريثة للغرب، وفي الصين أكبر معدلات للتنمية، وفي الملايو انجح التجارب في التحديث والتنمية، وفي إيران ثورة شعبية إسلامية صامدة أمام الغرب ومتحدية له، وفي الجمهوريات الإسلامية الآسيوية الناشئة سياسيا أكبر تجمع إسلامي صناعي إنتاجي حديث.

إن الإبداع لا يتم خارج الثقافات المحلية. فلا يرجد إبداع عالمي دولي يلقي الترحاب والعون والتقدير من المنظمات والهيئات العلمية الدولية وتغطي له الجوائز، نوبل وغيرها، اعتراف غربي بأن هذا الإبداع المحلي وصل إلى مستوى الإبداع العالمي أي الغربي. الثقافة العالمية، والفن

العالمي، والأدب العالمي أسطورة تخلقها السيطرة على أجهزة الإعلام، ثم يتم تقليدها. في الثقافات المحلية، فتنتشأ التيارات الفكرية والمذاهب الفنية الغربية خارج حدودها كمظهر من مظاهر الهيمنة عن طريق الثقافة والأدب، سريالية عربية، ماركسية عربية، بنوية عربية، شخصانية إسلامية، شكسية أفريقية، يتيهون آسيا. الإبداع لا يكون إلا محليا، وتكون عالميته في صدق تعبيره عن أوضاعه المحلية. ليس شكسية عالميا ويوسف ادريس محليا في الأدب، وليس ماركس عالميا والضميني محليا في السياسة. إن إعطاء جائزة نوبل في الأدب لإبداع خارج الغرب لأنه وصل إلى مستوى الآداب العالمية هو إنكار للإبداع ونقل لإبداع المحيط إلى إبداع المركز، وبالتالي القضاة على خصوصيات الإبداع كمقدمة للقضاء على خصوصيات الشعوب.

إن الإبداع الفردي والجماعي لا يتم خارج العصر أي المراحل التاريخية التي تمر بها الشعوب بل يتم في العصر وفي المرحلة. لا يمكن القفز على المراحل أو التهرب عن مرحلة ولت وانقضت أو عن مرحلة أخرى مازالت قادمة. إن المجتمع التقليدي الذي مازال يتطور من مرحلة التقليد إلى مرحلة التمرر لا يمكنه أن يتحول مباشرة إلى قفزة واحدة يقوم بها جيل واحد عملاق إلى مجتمع علمي دون أن يتحول تدريجيا إلى مجتمع ناقد، واثق بالنفس، عقلائي، متحرر من التقليد، وواثق بقدرة العقل على الوصول إلى بدائل معرفية وسلوكية جديدة. أن لم يحدث هذا الانتقال التدريجي للمجتمعات من مرحلة إلى مرحلة وقعت الردة

التاريخى تحول المسار إلى الاسلام الذى وحد بين شعوب المشرق والمغرب . ثم أتت الريادة الأوربية الحديثة لتقضى معرفيا وعلميا على إنجازات باقى الشعوب بعد استثمارها ، وتقضى على استقلالها وتنهى ثرواتها . ومع ذلك فالتحصر من الاستعمار إنجاز ضخم لهذا الجيل ، يعطيه مزيدا من الثقة بالنفس فى الماضى والحاضر ، ومظاهر النضال المستمرة لديه ورموزه ، الانتفاضة الفلسطينية ، نلسون مانديلا ، الثورة الإسلامية فى إيران ، النضال من أجل حرية المواطن وحقوق الإنسان ، وديمقراطية الحكم والتعددية السياسية .

### رابعاً : الانعزال عن الواقع

والمانع الثالث للإبداع هو الانعزال عن الواقع وإسقاطه من الحساب مع أن الإبداع أساسا هو العيش فيه والتأزم منه ووجوده كتجربة حية فى وهى المبدع . ويتجلى هذا الانعزال فى إسقاطه كلية من الحساب لحساب المنفعة الخاصة ، وتحويل الوطن إلى تجارتي ، والأمة إلى رأس مال ، والشعب إلى سوق استهلاكى وعندما تقييد القضية العامة ، ولإبعاد الواقع العريض طرنا فى الوعي الفردى ينتهى الإبداع .

ويعتق الإبداع كذلك ويصبح لجوف عندما يظهر الواقع بافتعال ونفاق ، وتكون مهمة المبدع الدفاع عن الوضع القائم وتبرير النظم القائمة ، وإيجاد لمشروعية لرب الأسرة وكبير العائلة ، وإل قائد الملهم والأخ الأكبر ، والمجاهد الأعظم . والواقع نفسه هو الواقع فى العمق ، فى عمق الوعي الجماعى والشعبي ، فى عمق الضمير .

والانكسارات ، وتحول المجتمع من السحر إلى العلم بعقلية السحر ، فيؤمن بالعلم إيمانه بالمعجزات ، ويتحول المجتمع من الإقطاع إلى الاشتراكية بعقلية الإقطاع ، وتحل الدولة محل الإقطاعى ، فتتهار الاشتراكية لصالح الليبرالية ، المرحلة الطبيعية الانتقالية بعد الإقطاع . والنماذج كثيرة من الاتحاد السوفيتى وأوروبا الشرقية . الإبداع بالضرورة إبداع مرهق تاريخى وليس إبداعا خارج التاريخ بدعوى اللحاق بالمصر .

أن الإبداع لا يتم بالثقة بالنفس وبدون إحساس بالنقص تجاه الآخر أو تجاه التاريخ ، لقد كان نتيجة للصلة بالقرب الحديث أن نشأ لدى شعوب العالم الثالث ، بالرغم من ثقلها التاريخى ، مركب نقص . فقد تم استثمارها واسترقاقها وتبهيها والسيطرة عليها . كما نشأ عند الغرب عبر تكوينه المزدحج والتاريخى الطويل مركب عظمة منذ هيمنة الامبراطورية الرومانية على حوض البحر الابيض المتوسط ، شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا مارا بالحروب الصليبية والاستكشافات الجغرافية والاستعمار الأوربى الحديث حتى نظام العالم الجديد ذى القطب الواحد وضرب العراق وحصار ليبيا وعذابيح البوسنة والهرسك واستئصال شعب فلسطين بالطرء أو الموت وجوع الصومال وقسط السودان . الثقة بالنفس ضرورية للإبداع . فإنجازات الأنا فى التاريخ لا تنقل عن إنجازات الآخر ، ولكنها مؤامرات الصمت وتزييف المعلومات أو غيابها هى المسؤلة عن ضياعها . كانت مصر القديمة والصين والمهند وفارس والعراق وفلسطين منبع الحضارات والإبداع

والفقر والقهر والاضطهاد . ومن ثم لا هن ولاثقافة ولا أدب لا يواجه ولايناضل . الإبداع أحد صور النضال وأوضاعها ، مواجهة بالكشف ، وفصح بالتعريف ، وقيادة للوعي القومى .

ويعتق الإبداع فى ازدواجية الخطاب . عندما يضطر المبدع إلى استعمال الخطاب الموجب فى العلن ، والسالب فى الخفاء . الأول لتثريب السلطة التى يعمل فى كنفها ، والثانى لإبراء الذمة أمام الناس . الأول حرصا على لقمة العيش ، والثانى تأنيبا للضمير واعترافا أمام النفس . وتتفق ثنائية الخطاب مع ثنائية الفكر ، الظاهر والباطن ، مما يدفع المبدع إلى التقية . وفى الوقت الذى يتوحد فيه الخطاب العام والخاص ، العلنى والسرى ، الظاهر والباطن يتم الإبداع ، وتتطلق القوى الصبسية عند الفرد والجماعة ، وتبدأ حركة المجتمع ، ويبدأ مسار التاريخ .

ولما كان الإبداع تعليما جماعيا أولا قبل أن يكون وعيا مستقلا فإنه يتمتع إذا تم الاستسلام لنظم التعليم التى تقوم على الطاعة والتبعية والتقليد ، والإبداع فى التقليد ، والجدة فى النسخ ، والابتكار فى التكرار . التلميذ نسخة من الأستاذ ، والمريد على طريقة الشيخ ، والناس على دين ملوكهم أفضل عام دراسى هو الذى لا تتم فيه المظاهرات بالرغم من حرب العراق وقتل أطفال الانتفاضة ، وشبابها ، وحصار ليبيا ، واحتلال سوريا ولبنان . وأفضل تلميذ من يحفظ دروسه ، وأفضل ابن من يطيع الوالدين ، وأفضل تائب من يعود عن غيه . الإبداع فى الابتاع . الإبداع بدعة ،

وكل بدعة ضلالة ، وكل ضلالة في النار .

المشروعات الاستثمارية الجديدة في عصر الانفتاح .

فيذا ما شعر المبدع بتضييق الخناق وحصار النفوس ، وضائق عليه الأرض بما رحبت وظن أنه لانتجاة ولا مفر هاجر إلى الغرب إذا كان مبدعا وإلى بلاد النفط إذا كان تاجرا . وهناك يبدع لأن النظام يسمح بالإبداع ، ويصل إلى أعلى المناصب أو يصبح من رجال الأعمال . ويحقق ذاته بعيدا عن وطنه وخارج مجتمعه ، وتصبح المؤسسة التي أبداع فيها هي الأهل ، والبلد الذي يعمل فيه هو الوطن . ولا مانع أن يأتي بين الحين والآخر إلى الوطن الأصل والمؤسسة التي تخرج منها عالما كي يقوم ببعض التجارب العلمية بالجان أو ببعض العمليات الجراحية بلا أجر ، تفضلا وكرما واعترافا بالجميل ، وقد يتحول ذلك إلى مؤتمر للمهاجرين بالخارج لدى الجامعات الوطنية ومراكز الأبحاث فيها بما تحتاج من مراجع وأجهزة أو لتمويل

وإذا ما ضاقت أسباب الهجرة أو تعثرت أو استجالت ، فلا إبداع في الداخل ولا إبداع في الخارج يتحول لمبدع إلى الداخل ليفرغ أحزانه ، ويقضى على غمه وكده في الإغراق في الدين والتصوف أو الجماعات الإسلامية النشطة لقلب نظام الحكم بالكامل حتى يتحول الإبداع من الصفر إلى اللانهاى ، من اللاشئ إلى كل شيء ، من العدم إلى الوجود . وقد يتم الإشباع للمبدع المحبط في الإغراق في المخدرات وخلق عالم وهمي يتم فيه إبداعه ، فالخيال خير بديل عن الواقع ، والحلم أفضل تجاوز للإجهاض ، وإن لم يحدث تعويض في الدين أو المخدرات يموت المبدع بحسرتة ، غما وكدا ، حسرة والمأ ، كما يحدث للشعراء . ويشخص الطب ذلك بالآزمة القلبية ، ويكثر علماء الاجتماع من دراسة الظاهرة كاحدى

سمات العصر الحديث . فإن أصر المبدع على إبداعه دون الاغتراب في المنفعة الشخصية أو تبرير الأوضاع القائمة أو استعمال الخطاب المزدوج أو الاستسلام لبيت الطاعة أو الهجرة إلى الخارج أو الهجرة إلى الداخل فإنه يتور ويغضب . فلا سبيل أمامه الا المبارزة بالسيف على طريقة المالك وإثبات البطولة الفردية أمام نايلين . وهنا يصبح المبدع شهيد عصره ، كالحسين والحلاج وسيد قطب وشهدى عطية وعبد السلام المشد وغيرهم كثير . إن الإبداع لا يكتن إلا بالالتزام بالواقع وبمعرفة مكوناته ومساره ، والقوى المتحركة فيه من أجل فهمه وحشد قواه ثم تغييره إلى ما هو أفضل . الإبداع فردى وجماعى ، إنسانى وتاريخى ، إرادى وطبيعى ، حر وحتمى يبدأ بالقضاء على موانعه قبل وضع شروطه . فالتقدم سلبا هو شرط التقدم ايجابا . خطوة إلى الوراء وخطرتان إلى الامام أفضل من خطوة إلى الامام وخطوتين إلى الوراء . ■



# فيسكونتى : سينما

**موت وجحيم لكن الحياة**  
سرعان ما تستعيد مسارها وما  
من موعظة أخلاقية هنا وما من  
نفاذلية ساذجة فيسكونتى  
حقيقية واقعة في السينما  
العالمية .

**فا** في إحدى اللحظات - المفتاح  
خلال القسم الأول من فيلم  
« لودفيغ أو غروب الآلهة »  
ويعد دقائق طويلة  
نشهد خلالها ما يمكننا اعتباره أكثر  
مشاهد التتويج الملكي السينمائية  
فخامة ، وإيماناً في تصوير تفاصيل  
التفصيل ، بعد مشاهد الضيوف ،  
واروقة القصر والاستعراضات والحل  
يكبل تلك الفخامة التي من الصعب  
تصور تلاؤمها التام مع حجم المملكة  
نفسها ، بعد ذلك كله ، تكشف لنا  
الكاميرا بحذق ويطه يد الملك لودفيغ  
الثاني وهي تتناول كأساً ، حيث يشرب  
الملك نخب تتويجه . في تلك اللحظة  
بالذات ، يلاحظ المتفرج - شرط أن  
يدقق النظر - يد الملك وهي ترتجف  
بعض الشيء .. ومن يلاحظ تلك الرجة  
ويربطها بما يتلو من أحداث الفيلم ،  
سيدرك أنها رجة القلق ، لا رجة  
الفرح والنشوة .

لعل تلك اللحظة البسيطة ، والتي قد  
يجربها الكثيرون دون انتباه ، تبدو أكثر  
قدرة على التعبير عن عالم لودفيغ  
فيسكونتى السينمائي بأسره ، أكثر مما  
هو حال أية لحظة أخرى ، اللهم إلا إذا  
استثنينا تلك اللحظة الأخرى الشهيرة في  
فيلم « الموت في البندقية » حيث ، حين  
ينهزم تادزيو ، الفتى الساحر ، في  
العراك بالأيدي للمرة الأولى أمام  
رفيقه ، في لحظة هي سينمائية ، بداية

إحساس آيستياح بالأس والهزيمة ،  
نرى في مقدمة الصورة تلك الكاميرا  
الآلية وقد وضعت فيما ملا الغيب  
خلفية الصورة ، حيث تادزيو مهزوما  
ورقيقه .

لقطتان تلخصان عالماً سينمائياً  
بأسره . أولنقل بالأحرى أنهم  
لقطتان ، أكثر من أي فيلم بكامله ،  
وصية فيسكونتى الفنية : لحظة تصور  
القلق المخيا خلف أعظم لحظات الفخامة  
والانتصار ، ولحظة أخرى تصور حمية  
انتصاراً يتخذ شكل التقدم ، انتصار  
ضميته الجمال والقدرة على الإبداع .  
وإذا كان واضحاً أن هاتين اللقطتين  
تحيلانا إلى جوهر أعمال الرسام بروغل  
من جهة ( حيث من السهل علينا أن  
نكتشف ذلك القلق المعتل على الوجوه  
حتى في أكثر لحظات الصخب صخباً ) ،  
وجوهر نظرية لوكاش في الفن من الجهة  
الثانية ( حيث يلح عالم الجمال  
الشهير ، لدى تحدته عن  
توماس مان عن أهمية تلك الأعمال  
الكبيرة التي يكتبها بورجوازيون  
مصورين فيها ، شاهوا أم أبوا ، انهيار  
طبقتهم ) فمن الواضح كذلك أنهما  
تحيلانا إلى أعظم لحظات الفن الكبير  
شغافية وعمقا .

والقراءة مع بروغل من جهة وتوماس  
مان من جهة ثانية ، هي واحدة من  
السمات الأساسية التي ميزت أعمال  
فيسكونتى على الدوام .

## إبراهيم العزيس

ناقد لبناني ، له عدة مؤلفات في الأدب والسينما  
، وكان المشرف الثقافي على مجلة اليوم السابع .

# الإنسان المحاصر

## التناقض في كل مجال

واحدة من السمات الانسانية ولكن ليس كل السمات . فسمعة اخرى من السمات المميزة لذلك السينمائي الايطالي الكبير ، هي التناقض ، والتناقض في كل ابعاده الحياتية والفكرية والإبداعية على السواء . فذلك الإستقراطي المنحدر من زواج جمع بين عائلة اكبر صناعيين فيها ( اسرتي فيسكونتي دى مودريني من جهة الأب ، وإيريسا من جهة الأم ) سرعان ما اكتشف الماركسية في باريس . وبعد ان كان صوفيا ذائزعة تضمه في مصاف الفاشيين انخرط في المقاومة ضد هؤلاء خلال الحرب . وهو اذ ظل لسنوات عديدة منعزلا في وحدته متصرفا إلى تربية الخيول دون أدنى اهتمام بمصير اخوته في البشرية ، صرح في العام ١٩٤٣ ، اي بعد عام واحد من تحقيقه لفيلمه الاول « وسواس » بأنه إنما يريد تحقيق سينما « انتروپومورفية » اي سينما تهتم بالإنسان وحده وتجعله محور الكون .



فيسكونتي

يمثل هذه التناقضات امتلات حياة فيسكونتي على الدوام ، فانعكست على القسم الاكبر من افلامه لكنها انعكست ايضا على اهتماماته الفنية الاخرى فهو ايدا لم يكتف بالاهتمام بالسينما ، بل كان على الدوام منصرفا لغراميه

الأخريين : المسرح والابويرا . والواقع إنه إذا كان فيسكونتي قد برز أكثر ما برز ، على الصعيد العالمي ، كـمخرج سينمائي فـذ .. فإن ما أنتجه سينمائيا ، كان اقل بكثير مما أنتجه في المسرح ( نحو أربعين مسرحية من بينها أعمال لتشيكوف وسارتر وتينيسي ويليامز وجان كوكتر ) وما أنتجه في مجال الابويرا .

وإذا كان الفصل قد ظل قائما حتى أواسط الستينيات بين فيسكونتي المسرحي ورجل الابويرا من جهة ، وبين فيسكونتي الآخر : السينمائي ، فإن الأعمال التي حققها صاحبنا ، منذ « الفهد » في العام ١٩٦٢ ، كانت ، مع بعض الاستثناءات القليلة ، أصالا عرفت كيف تجمع بين المسرح والابويرا في بوتقة السينما . ومع هذا فإن فيسكونتي كان قد حقق توجهه هذا قبل ذلك بمشر سنوات أي في العام ١٩٥٢ مع فيلمه « الحس » الذي أتى أشبه بأبويرا مأساوية منه بفيلم سينمائي يخرط في المسيرة التي كان فيسكونتي قد حددتها لنفسه منذ فيلمه الاول « وسواس » .

وقبل الوصول إلى أعمال فيسكونتي الاخيرة ، والتي يمكننا ان نسميها بدرجات متفاوتة ، إلى تلك النزعة الشاملة في مجال الابداع السينمائي ، أي إلى ذلك الاتجاه الذي يمكننا ان نعد أصحابه ، خلال ربع القرن الاخير ، على أصابع اليد الواحدة : ستانلي كوبريك ، برتولوتشي كوراساوا ، بين رهط من السينمائيين الآخرين .. قبل الوصول إلى تلك الأعمال ، لابد من الرجوع قليلا إلى السوراء لنتابع مسيرة ذلك المبدع الذي قدم للسينما بعض أفضل كلاسيكياتها على أي حال .

**منزعل و « شيطان » منذ الصغر :**  
ولد لوتشينوفيسكونتي ، كما أشرنا

سابقا ، في ميلانو في اسرة نبلاء ويورجوازيين صناعيين في الثاني من تشرين الثاني من العام ١٩٠٦ ، وكان رابع اخوته ، وكان أبوه الدوق جيوزي فيسكونتي دى مودروني مولعا بالمسرح إلى درجة انه برفقة زوجته ، ام لوتشينو صنع مسرحا صغيرا في قصر العائلة بشارع تشيرفا ، كانا يقدمان فيه ، مع رهط من الاصدقاء ، حفلات عروض مسرحية بين الحين والآخر . في ذلك المناخ المقيم بطعم المسرح وبذو الثقافة البورجوازية الكبيرة وبالحياة المريحة نشأ لوتشينو وسط أخوته ، وكان منذ طفولته مرفف الحس ميلا إلى التأمل والعزلة ، لكن هذا لم يمنعه من ان يكون الأكثر « شيطنة » بين رفقاء الصغار في بعض اللحظات .

بين قاعة المسرح العائلي ، وصالة السكالا القريبة ذات المقاعد المخملية الحمراء ، ووسط كتبه وادوات التكر المسرحية ، عرف فيسكونتي أول مولوه الفنية ، وهي ميول تمحضت لديه عن أزمة صوفية عارمة دفعته ، بعد اداء الخدمة العسكرية للهرب بعيدا عن العالم .. لكنه لم يدخل سلك الرهبنة بل انصرف إلى تربية الخيول مكرسا وقته .. لتحسين نسل تلك الخيول .. وهو كرس لذلك الاهتمام خمس سنوات انتهت به إلى الرحيل نحو باريس حيث سرعان ما انضم إلى بطانة سيده الأزياء وسيده المجتمع الشهيرة كوكو شانيل ، التي عرفت على بعض اصديقاتها من وجوه الثقافة والفن في باريس في ذلك الحين .

كان في تلك الأونة قد صار في الثلاثين من عمره . يوم اقترح بعضهم على كوكو شانيل انتاج فيلم يروي حياتها فقالت لفيسكونتي « أنا لا أتق إلا بك .. هيا أذهب وناقش هذه المسألة فيما كان منه إلا ان اتجه إلى هوليوود حيث - وكما قال

بنفسه في حديث ادل له لمجلة « الموندو » الرومانية في خريف العام ١٩٧٤ - « لم انتج في تحقيق أي شيء » . لكني اكتشفت ان هوس صنع افلام سينمائية قد تملكني بالفعل ، وصار هاجسا يؤرقني ، فقدمتني كوكو شانيل إلى جان رينوار وفي تلك اللحظة بالذات انقلبت حياتي كلها » .

في ذلك الحين كانت فرنسا تعيش ذلك الغليان السياسي والثقافي الذي مهد لتشكيل الجبهة الشعبية في العام ١٩٣٦ ولقد كان ذلك الغليان ، بالنسبة إلى فيسكونتي ، عاملا حاسما في تكوينه ، خاصة انه شاهد على الناشطات الفرنسية فيلم رينوار الجديد ( آنذاك ) « طوى » فتحمس له حماسا شديدا . وبين رينوار وصاحبه انخرط فيسكونتي في العمل والحماس . وكان الغليان قد ازداد حدة مع تصاعد وتيرة الحرب الاهلية في اسبانيا . أما بالنسبة لفيسكونتي ، فيمكننا ان نضيف إلى هذه العوامل ، زيارته لاميركا التي عادت به خائبا إذ بدت له الحياة الاميركية حياة شاحبة .

وهو بعد ان اشتغل مساعدا لرينوار وقد قرر من الآن وصاعدا عدم مبارحة اوروبا ، توجه مع معلمه إلى إيطاليا ، حيث كان رينوار ينوي تحقيق اقتباس سينمائي لأوبرا « لا توسكا » في فيلم استكملة فيسكونتي بالاشتراك مع كارل كوش ، اثر عودة رينوار إلى فرنسا هربا من الحرب التي اندلعت .

### ولدت وسمت على يديه

ولما كان فيسكونتي قد انخرط جديا في الحياة السينمائية ، سرعان ما وجد في التعاون مع مجلة « تشينما » التي كان يصدرها فيتوريو موسولينى وتنطق باسم اليساريين السينمائيين ، مجاله

## ثورة الصيادين اليائسة

إذن ، ما يعيننا هنا ، أكثر من كونه بداية لـ « الواقعية - الجديدة » ، ما يعيننا في « وسواس » هو أنه كان العمل الأول المبني على أسلوب يستعير بعض ملامحه من جان رينوار تحديداً ، العمل الأول الذي سيجر وراءه تلك الذئبية ونصف الذئبية من الأفلام الفيسكونتي خلال نحو خمسة وثلاثين عاما تالية . غير أن فيسكونتي ، وكما قال أكثر من مرة فيما بعد ، كان يفضل لو كان قد بدأ مع اقتباس عن رواية « فيرغا » ، تلك الرواية التي كانت الرقابة الموسولينية قد رفضت تحويلها فيلماً . ولكن لا بأس . ففي العام ١٩٤٥ سينتهي موسوليني وراقبته ، وبعد ذلك بعامين سيعود فيسكونتي لاهياء مشروعه ، لاهياء رواية فيرغا التي تتحدث عن صيادين صقليين ، لكنه هذه المرة كان ينوي أن يكون ذلك المشروع بداية لثلاثية يتبعها فيلمان ، واحد عن أوضاع عمال مناجم الكبريت والشأنى عن أوضاع الفلاحين ، وكل ذلك في إطار تلك الجزيرة اليائسة المرمية في اقصى الجنوب الإيطالي .

نعلم أن فيسكونتي لم يحقق من ثلاثيته سوى جزئها الأول .. ولكن لا بأس ، فالمرء يتصور الآن بصعوبة ما كان من شأن فيسكونتي أن يقوله في الحلقتين الأخريين . فـ « الأرض تهتز » الذي اخذ خطوطه الرئيسية من « فيرغا » ومناخه العام المقعم بالشاعرية . من اجزاء المدرسة السوفياتية التي ازدهرت بعد الثورة ( اجواء دوفونكو إلى حد كبير ، وايزنشتاين إلى حد ما ) ، « الأرض تهتز » قال الكثير ، بل وأسس لتلك السينما الاجتماعية الشاعرية التي

تحقيقه لفيلم « الحس » وخلال تلك السنوات العشر ، سينجز فيسكونتي فيلمين آخرين : « الأرض تهتز » ( ١٩٤٨ ) و « الاجمل » ( ١٩٥١ ) . ولدت « الواقعية - الجديدة » .. اجل . ولكن الآن ، وبعد كل تلك السنوات ، ومع إدراكنا أن كل تصنيف في عالم الإبداع ليس أكثر من توافق على حد ادنى مشترك ، يمكننا أن نقول في معرض الحديث عن أفلام فيسكونتي الأولى ، أن ايا منها لم يكن مقبياً إلى « الواقعية - الجديدة » بحذافيرها . فإذا كان فيسكونتي في « وسواس » قد صنع « سينما أخرى » غير تلك السائدة ، فإن أهمية هذا الفيلم تكمن في المناخ والبيئة اللذين يصفهما ، أكثر مما تكمن في الحكاية التي تسيطر عليها قدرية هي اقرب إلى الابتذال الميلودرامي منها إلى أية واقعية . فأي واقعية جديدة ياترى في حبكة من امرأة وعشيقها يقتلان زوج المرأة مصورين الجريمة وكأنها حادثة سيارة . ثم ينتهي بهما الامر ، بدلا من العيش في سعادة ، إلى الموت في حادث سيارة شبيه بالحادث الذي خلفاً به مقتل الزوج ؟

وأضح أن مثل هذه الحكاية ما كان لها أن تنتج أي عمل جدى بين يدي مخرج آخر ( وهو أمر يتضح من خلال الاقتباس الذي كان الفرنسي بيار شينال قد حققه عن نفس القصة قبل فيسكونتي بأعوام في فيلم عنوانه « المنعطف الأخير » ) ، لكن الحكاية ، بين يدي فيسكونتي ، لم تكن أكثر من ذريعة تسهل تصوير مناخ اجتماعي .

وهي نجحت في هذا ، بل نجحت إلى حد كبير ، إلى حد جعلها تؤسس لمدرسة سينمائية قدر لها أن تستمر لأكثر من عشر سنوات .

للتعبير عن ولعه بذلك الفن ، وكان التيار المتعلق من حول « تشينما » يعلن صراحة انتماءه إلى تيار واقعي ينحدر من النزعة « الحقيقية » التي صبغت أعمال الكاتب جيوفاني فيرغا ( ١٨٤٠ - ١٩٢٢ ) الذي يعتبر في إيطاليا من اكبر كتّاب القرن التاسع عشر ( وهو الكاتب الذي سيقتبس منه فيسكونتي فيما بعد ، الخطوط الاساسية لفيلمه « الأرض تهتز » ) .

وانطلاقاً من هذا الميل ، كان من الطبيعي لفيسكونتي حين فكر في تحقيق اول فيلم سينمائي له ، أن يعتمد إلى اقتباسه من إحدى روايات فيرغا . ولكن ، لما كانت اعمال فيرغا مشبوهة في نظر الرقابة الفاشية ، رفضت هذه الاخيرة الموافقة على المشروع .. فاضطر فيسكونتي للتحويل إلى مشروع آخر ، يقوم على اقتباس لرواية امريكية كان رينوار قد اعطاه ترجمة مخطوطة لها ، هي رواية « ساعى البريد يدي الباب دائماً مرتين » لجيمس كين . ولقد كتب فيسكونتي اقتباسه لتلك الرواية بجدق جعل ما تقوله يفلت من براثن الرقابة . والمشروع الذي كان قد بدأ في العام ١٩٤١ تحقق في العام التالي عبر فيلم « وسواس » الذي لم يكن اول فيلم يحققه فيسكونتي وحسب ، بل كان اول فيلم ينتهي إلى تيار « الواقعية - الجديدة » الايطالية ويقطع مع الانتاج السائد في السينما الايطالية التي كانت تصنعها بورجوازية جعلت من نفسها عبدة للنظام الفاشي وجعلت من السينما أداة للكذب ولتزويق الحياة وواقع الحياة .

مع فيسكونتي ولدت « الواقعية - الجديدة » لكنها ستموت أيضاً على يديه ، بعد ذلك بعشر سنوات ، أي مع

تقول الواقع ولكن عبر نظرة فنان شاعر، عبر احساسات متفك كبير صمم على ان يكون الانسان في علاقته مع الانسان من جهة، وفي علاقته مع الطبيعة من الجهة الثانية، موضوعه الاول، هنا، ينبغي ان نقول بأن التشاؤم الذي يسيطر على نهاية الفيلم (وهي نهاية مفتوحة على أى حال) كان هو الذى انقذه من الوقوع في براثن واقعية انتصارية هي اساسا ضد الواقع الحقيقي. وبهذا المعنى، ومنذ ذلك الفيلم، يمكن الحديث عن تلك القرابة بين فيسكونتى وتوماس مان.. القرابة التي كانت في ذلك الصحن هلامية وتتصل ببعض الخطوط العامة لا أكثر، لكنها ستزداد فيما بعد، بل وبعد ربع قرن، انضاحا ووفرة.

في «الارض تهتز» الذى يتحدث عن ثورة يائسة لعائلة صيادين ضد مستعظمهم، يمكننا ان نلمح احساس فيسكونتى العميق بابتكارات المعلمين السوفيات، لكننا نلمح في آن معا احساسه الاعمق بشاعرية مارسيل بروس (كان فيسكونتى قد قرأ «من جانب سوان» وهو بعد في الثامنة عشرة)، وادراكه المعق ليسيرة الصراع الاجتماعى.

كان «الارض تهتز» كما يراه المؤرخ مارك فيور، اسهاما أساسيا «في فهم المسألة الجنوبية الإيطالية». وعنه قال فيسكونتى: «لقد كنت أستشعر حاجة أساسية لفهم ما كانت عليه الاسس التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التي ترتكز إليها مؤسسات الجنوب، والواقع ان قراءتى لاعمال غرامشى أكثر من أى شيء آخر، هي التي وفرت لى الحقيقة حول مشكلة لا تزال حتى الآن تنتظر من يحلها حلا حاسما. لقد فهمت

من غرامشى ان مشكلات الجنوب إنما هي مشكلات مجتمع يتفكك ومشكلة سوق كرونيالية النمط في منطقة تخضع لاستعمار الطبقة القائدة في الشمال...»

ومن الواضح هنا ان فيسكونتى إنما احتاج إلى الادلاء بهذا التصريح الذى لولاه، ورغم كل شيء، ما كان هذا الترجيح السياسى. بمعنى ان الفيلم نفسه اذا كان يقول هذا، فان الجوانب الفنية فيه تبدو مرجحة على جوانبه المحض سياسية. وبهذا المعنى وحده يمكن النظر إلى «الارض تهتز» على أنه البداية الاولى الحقيقية للسينما التي ستصير فيما بعد سينما فيسكونتية.

### فشل تجارى وأم طموح

ومع هذا حقق «الارض تهتز» فشلا ذريعا. فشلا اضطر فيسكونتى إلى الانتظار ثلاث سنوات اخرى قبل ان يحقق فيلمه التالى «الاجمل».. وهو فيلم يدير من القراءة الاولى له وكأنه يحيد عن ذلك الدرب الذى اختله فيسكونتى لنفسه، والذى سيعود اليها مرة اخرى (وأخيرة؟) في «روكو» واخوته (١٩٦٠). اما الآن، فانه يعود ليلتقى مع «وسواس» من حيث التركيز على العنصر الدرامى والصى في علاقة الانسان مع أحداث مجتمعه.

اقتبس فيسكونتى سيناريو «الاجمل» من فكرة كتبها سيزار زافانتينى (الرائد الادبى لتيار الواقعية - الجديدة). لكنه عاد واشتغل عليها مع معاونته سوزو تشيكى داميكو، ومع فرانثيسكو روزى الذى كان قد بدأ عمله كمساعد له في «الارض تهتز» وعمل هذا النص، حول فيسكونتى الشخصية التي اقترحها

عليه زافانتينى، شخصية الام البيروجوانية، حولها إلى امرأة من الشعب، مما اتاح له فرصة طيبة لاقامة التعارض بين بيئتين: عالم العمال من جهة، والعالم المزيف لمصانع الاحلام من الجهة الثانية (على حد تعبير الناقد السويسرى فرديى بوش). والام التي نحن بصدها هي أم ككل الامهات الاخريات تستجيب لانداء مخرج سينمائى زاغية في أن تحصل ابنتها ذات الستة اعوام على دور في أحد الافلام. وهي ترى ان حصول طفلتها على الدور سيكون انتقاما لهما من غائلة الايام إذ سيعطيهما الثروة والجاه معا، ولهذا نراها لا تتراجع امام أى امر في سبيل الوصول إلى غايتها.

على يدى فيسكونتى جاء هذا الفيلم اعقب بكثير مما كان بإمكان المرء ان يتوقع.. ولا سيما من خلال الجانب الآخر منه. فالفيلم، إذا كان زافانتينى قد صاغه على شكل عمل نقدي ضد المجتمع المزيف، فإن فيسكونتى قد تمكن من تحويله إلى عمل ينتقد المجتمع، لكنه في الوقت نفسه يعجد الفن، أى يعجد ذلك التغيير الذى يمكن للفن ان يحدثه في حياة الانسان بل وفي وجوده الشكل والمضمون معا. وهو نفس الموضوع الذى سيعود إليه في «الموت في البندقية» بعد ذلك بنحو عشرين عاما.

مع فيلم «الاجمل» الذى لن يكون من المبالغة القول أن اعظم ما ميزه إنما كان اداء أنا ما نيانى في دور الام، كان فيسكونتى قد ختم - مؤقتا - لأنه سيعود في «روكو» - مرحلة أولى وأساسية في حياته السينمائية، ويختم في الوقت نفسه تلك «الواقعية - الجديدة» التي يمكننا الآن ان نقول

بضمير مرة أنه كان مخترعها المزيف ، وبنيها الضال .

بعده «الاجمل» ومع فيلم «الحس» .. لن يعود هناك فيسكونتى مسرحيا اوبراليا ، وآخر سينمائى واقعى .. سيصبح الاثنان واحدا .. واحدا يثرى السينما بأعمال جمعت بين المسرح والاوبرا وفن الصورة المتحركة ، وأبدا لم ينته بها الامر للضياع بينها ، إلا فى لحظات يسيرة للغاية .

على أى حال لا يعنى هذا ، على الإطلاق ، ان محصلة المرحلة الاولى من انتاج فيسكونتى كانت على تلك السلبية التى تدفع صاحبها إلى التغيير الجذرى .. فـ «الحس» حتى وإن كان يختلف عن الافلام الثلاثة الأخرى التى سبقته ، يحمل من الثلاثة دهورا وسعات لا تخفى على المتابع الدقيق . وبهذا المعنى يمكن الإشارة إلى ان «الحس» لم يكن عبارة عن «قلبية» فى المسيرة الفيسكونتية ، بل كان تأكيداً لها .. منعطفاً يشير إلى استكمال للدرب ضمن اطراف آفاق جديدة .

### عالم الليل

يختلف فيلم «الحس» الذى حققه فيسكونتى فى العام ١٩٥٢ ، عن الافلام الثلاثة السابقة له ، اختلافات جذرية ، لكنه يقترب بشكل أساسى من معبودين لفيسكونتى : اوبرافردى ، والمسرح الشكسبيرى . فمع «الحس» بدأ فيسكونتى يبرز ما كان أعطى عنه إشارات فى «الارض تهتز» : بدأ يظهر ذلك الطغيان الشاعرى الذى أخذ منذ ذلك الحين يهيمن على أعماله . غير أن هذا الطغيان الشاعرى ، الذى أخذ - فى «الحس» وفى «الليال البيضاء» من بعده فى العام ١٩٥٧ - طابعا

رومانسيا ليليا ، جعل «الليال البيضاء» ينتسب إلى نوفاليس وعوالمه الليلية ، أكثر مما ينتسب إلى دوستوفيسكى ومناخاته النفسانية ، فإنه أى الطغيان الشاعرى سيعود ابتداء من «الفهد» فى العام ١٩٦٢ ، ليتخذ طابعا يمكننا ان نسميه - تجازيا - بالرومانسية الاستسلامية . فما سفره منذ «الفهد» وحتى «عنف وعاطفة» ( بل وحتى «البرى» ) وأن ضمن حدود ) ، إنما هو تصوير لأزمة عالم ينهار ، عالم هورمى للجمال والهدوء والتناسق والانسجام يبدأ بالذوبان مستسلما أمام الجذبد الطارىء . وهنا عند هذا المنعطف بالذات تأتى «واقعية» فيسكونتى لتتفق على رومانسيته ، فتظهر وكأنها استسلام من فاننا أمام طغيان جديد محتم .

نقول «واقعية» فيسكونتى ، ونضع الكلمة بين هلالين ، لاعتبارات عديدة ، ربما كان أولها ان فيسكونتى نفسه كان يرى ان ثمة «واقعيات» بقدر وجود ثمة فنانين فى هذا العالم .. فالن لا يمت بآية علاقة لى واقع جاهز مرسوم سلفا . الفن هو أين كل واقع خاص ، أين رؤية كل فنان لواقع حتى لواقعه الجماعى المحيط به . وهى حقيقة سيؤكد عليها فيسكونتى مرة جديدة مع كل فيلم جديد يحققه ... لكنه سيؤكد عليها بشكل متفرد فى تلك السلسلة السينمائية التى تضم معظم أفلامه . لا كلها ، وتحديدا «الحس» ( ١٩٥٢ ) «الفهد» ( ١٩٦٢ ) ، «المعنون» ( ١٩٦٨ ) «الموت فى البندقية» ( ١٩٧٠ ) ، «لودفيغ أو غروب الآلهة» ( ١٩٧٢ ) ، «عنف وعاطفة» ( ١٩٧٤ ) ، فهذه الافلام هى

التي صنعت فيسكونتى الذى نعرفه ، فيسكونتى الذى يؤمن أن الفن قلق وتساؤل ، لا يقين وأجوبة جاهزة .

### حركة هابطة :

«الحس» هو قبل أى شئ آخر ، فيلم عن السقوط ، فيلم يصور الحركة الهابطة لنفسين ولإنسانين . وإزاء هذا السقوط الذى لن يكف فيسكونتى عن العودة إليه مرارا وتكرارا فى أفلامه اللاحقة . لا تعود ذات أهمية كبيرة تلك الحبكة التى تتحدث عن جدت يجرى فى العام ١٨٦٦ فى البندقية وهى تحت الاحتلال النمساوى ، حيث يبدأ الفيلم ( وهو امر له دلالة ) بتقديم أوبرا لفردى ، ويكون التقديم مناسبة لظهور المتفرجين عواطفهم الوطنية ، كما المركزين أوسونى ، أحد قادة المقاومة ضد المحتلين ، لاستفزاز ضابط نمساوى لدى خروجه ، فيكون من أبناء عمه الكونتيسة أن تتعرف على الضابط الوسيم متدخلة لإنقاذ ابن عمها ، فيفويها الضابط .. وينتهى الامر بالاثنتين إلى الدمار : تدمره ويدمرها ويسقطان معا .

ضمن إطار هذه الحبكة ، وكما سيفعل لاحقا ، يصور فيسكونتى فيلمه على مستويين متداخلين فى بعضهما البعض : مستوى الفرد ومستوى التاريخ . وواضح أن ما ينصو فيسكونتى لتبيان من خلال تصويره للعلاقات العاصفة بين الأفراد ، إنما هو توجه مزدوج ، والفعل الذى يمارسه التاريخ على مصير الأفراد ، والفعل الذى يمارسه الأفراد على مصيرهم ومن ثم على التاريخ .

ولما كان التاريخ فى تغيراته منذ أواسط القرن الماضى ينحو ، فى حركة تزداد تكثفا إلى سحق الأفراد لصالح

مسيرته ، كان من الطبيعي للأفراد ان يخضعوا لذلك التوجه ، دون مقاومة او مع شيء من المقاومة ( والفارق هنا نابع من موقف المخرج نفسه ) . وهذه المقاومة تتفاوت ، بالطبع في الشكل الذي تتخذه .. غير ان سلوكها العايب كما في « الغريب » ( ١٩٦٧ ) القبتس من البيركامو ، لا يشكل تيارا رائجا لدى فيسكونتي . بل ربما كان الموت ( الجسد والمعنوى على السواء ) هو الحل ( كما في « الموت في البندقية » حيث لم يعد أمام غوستاف فوت آيشينباخ سوى الرحيل وهو يرى عالما يأسره ينهار امام نظريته ) .

لكن الصراع في « الموت في البندقية » غائب ... من هنا يمكن النظر إلى هذا الفيلم على انه الاقل شكسبيرية ، بين افلام فيسكونتي ، ولعل بهذا المعنى الأكثر اقترابا من دوستوفسكي ، على الرغم من اقتباسه من توماس مان .

ومن المفيد هنا ان نلغز الانتباه إلى ان كل هذه الاحالات إلى الادب في خلال الحديث عن دوستوفسكي ، ليس امرا عيبيا ولا مجانيا . فالأدب هنا متداخل معها وكما الأوبرا والشعر . ثم اوليس الفن التشكيلي حاضرا ، ومنذ بعض اجمل لقطات « الأرض تهتز » مروراً بالمناخ التشكيلي المهيمن على « الحس » ثم على « الليالي البيضاء » وصولاً إلى أبرز لحظات « الملحنون » وتعبيرية « الموت في البندقية » ؟

### السينما الشاملة :

لهذا المعنى نقول ان سينما فيسكونتي هي الاشمل بين سينمات كل المخرجين الآخرين . فإذا استثنينا ستانلى كوبريك وجون فورد وبرتولوتى ، سيكون من الصعب علينا ان نثعر على مخرج اهتم بجعل السينما

مشتعلة على الفنون كلها بقدر ما صنع فيسكونتي . ويهذا المعنى - ولأن سينما فيسكونتي لم تكن ابدا سينما متعقشة ، تسير تبعا للمواصفات التي يرسمها التيار المسمى بـ « الواقعية الجديدة » - يمكن النظر إلى سينما فيسكونتي بكونها لا تخضع للتصنيف ( وقياسا على هذا هل يمكننا على اى حال ، ان نجد خانة جاهزة لتلصق فيها اعمال شكسبير ، او كتابات توماس مان ، او بيرنارد يللو او بروسيت او جويس .. إلخ ؟ ) . اعتقادنا راسخ في ان سينما فيسكونتي تقدم الرد الأكثر اقناعا على ان الشرط الأول لقيام العمل الفني الحقيقي ، يقوم في جعله خارج كل تصنيف واعتبار التصنيفات نوعا من توافق الحد الأدنى الذى يقام لأسباب أكاديمية بحث .

غير « الليالي البيضاء » ( ١٩٥٧ ) الذى أتى تاليا لـ « الحس » أكد فيسكونتي مرة أخرى أن علاقته بأى عمل أدبي يقتبسه سينمائيا ، إنما هي علاقة تبادلية . ف « الليالي البيضاء » كما صورها فيسكونتي تشتغل ، وربما جذريا ، عن الحكاية دوستوفسكية التى تحكى عن ذلك الحالم الذى يمضى بهضبة عاشقة منتظرة حبيبها ، ليالى طويلة من ليالى شمال روسيا المضيئة . أن الموضوع الذى امامنا هنا هو بالطبع موضوع الغرام والانتظار والافتتان والخيبة . لكن البطل الرئيسى للفيلم هو الجسر الصغير الذى يحق بالسكر ، ويرسم عليه - كما يقول فريدى بواش - « باليه عواطف حقيقي » . ولكن أكثر من هذا نقول ان « الليالي البيضاء » هو صورة للابهام بل وسحر الابهام صورة لذلك اللايقين الذى يجعل كل فيلم لفيسكونتي مجرد

علامة سؤال .

والسؤال هنا عن المكان ، عن سحر المكان وقوزع الاحاسيس البشرية على الزوايا واطراف الجسر والأرض التى تمر عليها العاشقة . ويعد هذا بل يعود من المهم حقا ان تنتهى العلاقة البيضاء ، بخاتمة سعيدة كانت ام تعيسة ؟ .

في اعتقادنا أن نهاية « الليالي البيضاء » رغم انفلاقها الحداثى ، نهاية معلقة . فإذا كان اللقاء بين « بطليها » مستحيلا فإن المنطق ( منطق العمل نفسه لا المنطق الخارجى ) يقول لنا ان لا شيء انتهى ، لاننا لسنا هنا امام اتحاد روجين بل امام بحث تمارسه كل روح على حدة .

ورغم هذا الاقتراب سائرنا بعد بعيدين جدا عن فيسكونتي الآخر ، الذى كما سوف نرى لاحقا ، سيتجل خاصة في « الثلاثية » . أما هنا ، فلدينا ما يشبه المفاتيح الإضافية لولوج الجانب المخفى من عالم « الحس » .. فإذا كان « الحس » فيلما عن السقوط والانانية ، ف « الليالي البيضاء » فيلم عما لدى الروح من جوانب . فالروح ، أى روح وكل روح ، ليست في نهاية الامر شيئا نهائيا مصاغاً سلفا . الفرد ، كما لدى شكسبير وكما لدى توماس مان . روح الفرد هي داخله وهي تاريخه . والصراع الحقيقي ينشعب في الداخل . الخير والشر في داخل الروح الواحدة . وكذلك الرغبة في الجديد وفى الحفاظ على القديم في آن معا .

وعلى هذا النحو إذا كان الصراع في « الحس » وفي « الليالي البيضاء » يتخذ شكل صراع بين سمتين للروح كل منهما متمثلة في فرد على حدة ، لابد لنا ان نلاحظ ان السمتين موجودتان ، ايضا

داخل كل فرد . وهذا الانجذاب الذي كان جنينها ، ولكن حقيقيا ، منذ صغى فيسكونتى حسابيه مع « الواقعية الجديدة » التي تميل بالآخرى إلى تقسيم العالم بين خير وشر ، بين أسود وأبيض ، سيضحى أساسيا منذ « روكو واخوته » ، فمن هنا وصاعدا سيصبح ثمة شخصية مركزية تتحمل لوحدها عبء كل الصراعات التي تخوضها « فيما بينها » الصراعات الأخرى . ولا نعتقد أننا هنا بحاجة إلى القول بأن الشخصية المركزية هي الشخصية الواقعية أما كل الأخرى فليست سوى التنويعات عليها .

### نهار الواقع ولكن ...

الشكل الخارجى لـ « روكو واخوته » يفرينا بالقول بأن فيسكونتى إنما يعيد مرة أخرى إلى بعض العوالم التي ميزت « الواقعية الجديدة » . فهو هنا خرج من قصر « الحس » ، وليلل « الليالى البيضاء » ، لينتمى إلى نهار الواقع الاجتماعى .

عندما حقق فيسكونتى « الأرض تهتز » كان يريد لذلك الفيلم أن يكون حلقة أولى في ثلاثية دهمها الأبعد تصوير جوانب عدة في الواقع الاجتماعى الايطالى . وإذا فشل المشروع ، صار من الطبيعى أن ينظر بعض النقاد إلى « روكو » نظرتهم إلى المشروع نفسه : كفيلم من الواقع الاجتماعى يتخل فيه المخرج عن مناخاته « الشامرية » و « الاوبرالية » و « المسرحية » غير أن هذا الاعتبار فيه ظلم لهذا الفيلم فالحق ، صحيح أن « روكو واخوته » ( ١٩٦٠ ) في شكله الحادى ، بل وفي مناخه العام يرسم صورة قاسية بل وميلودرامية لوضع اجتماعى ايطالى ما . فهو يقدم

حكاية عائلة روزاريا التي تتجه إلى ميلانو حيث تبدأ الحياة بالانتظام شيئا فشيئا .. غير أنها حياة تنظم على انقاض التماسك العائلى .. ومن هنا ، عبر الأحداث ، وعبر العلاقات المتشعبة ( بما فيها علاقات زنى مع المحارم ) ، يتحول الفيلم من فيلم يريد أن يتحدث عن الواقع الاجتماعى ، ليصبح مرة أخرى فيلما عن السقوط . فإذا استثنينا الأخ تشيرو الذى يضحى عاملا لدى « الفا - روميو » ، ويكتسب وعيا سياسيا واضحا ، نلاحظ أن الشخصيات الأخرى جميعها تسقط ، فهل نحن هنا أمام أمثلة أخلاقية ؟ لو كان نفس هذا الفيلم يحمل توقيع لاتودا أركومنتينى ، أودى سينا ، لكان لنا أن نقول : نعم ، أننا أمام أمثلة أخلاقية أو لكان من الطبيعى للفيلم أن يحمل عنوانا آخر هو « تشيرو واخوته » . لكن فيسكونتى جعل من روكو شخصيته المحورية : روكو الهادىء اللامتردد ، والذي يعتقد بأن الطيبة وحدها قادرة على تغيير العالم . أنه يعانى بالكم ويحن إلى لوكانيا ، مسقط رأسه « أرض الزيتون وقوس قرزح » وروكو هو الخاسر ، على الرغم من كل نواياه الطيبة . الخاسر بالمعنى الذى تحمله كلمة « سقوط » نفسها . من هنا ، وتجاوزا للواقع الاجتماعى الذى يصوره فيسكونتى بدقة والتفصيل ، نتساءل : أليس روكو هو مركبة « الحس » و غوستاف فون آيشنباخ ، بل ولودفيغ في « سقوط الآلهة » ، وبيريت لا نكاستر في « عنف وعاطفة » ؟

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام حكاية السقوط ، أمام ذلك الخيل ، الذى صوره فيسكونتى دائما ، الخيل القائم في استهلاك الكائن لذاته .

ابطال فيسكونتى يستهلكون ذاتهم وروكو لا يشذ عن هذه القاعدة . بل هو يرسم الخطوط الأولى والأكثر وضوحا لترسغ مسيرة الصراعات في الداخل ، على شكل دوخان وهذيان داخليين ، وعلى شكل مسيرة محتمة ، يتلقاها الخائفون منها دون قدرة على ردائها . وكأننا هنا نصف أمير فيلم « الفهد » وصفا دقيقا .

### أمير مثقف يتأمل :

منذ افلامه الأولى كانت علاقة فيسكونتى مع الأدب علاقة مشفرة ، فيلمه الأول « سواس » اقتبس من الاميركى جيمس كين و « الأرض تهتز » اقتبس من فيرغا و « الليالى البيضاء » من دوستويفسكى و « الحس » من كاميلو بوتيتو ، و « روكو » عن رواية « جسر غيسولفا » ليجوفانسكى تيسستورى . والآن مع « الفهد » ( ١٩٦٢ ) حان الأوان لفيسكونتى للتعامل مع رواية كبيرة ثمة بينه وبين كاتبها روابط كثيرة . فـ « الفهد » مقتبس عن رواية كتبها الامير جيوزيبي دى لامبورزا عند نهاية حياته ، لكنها لم تشتهر إلا في اواسط الخمسينات . وكما فعل فيسكونتى وسيفعل كثيرا من الآن فصاعدا ، من الواضح أن لامبورزا قد وضع في روايته الكثير من ذاته . وبهذا المعنى يمكن اعتبار فيلم « الفهد » الذى يدوم نحو من ثلاث ساعات ، أشبه بلوحة شخصية للامير ( ولسوف نكتشف لاحقا أنه يكاد يكون أيضا لوحة شخصية لفيسكونتى نفسه .. ولكن مهلا بعض الشيء الآن )

تقع أحداث « الفهد » في صقلية خلال القرن الماضى في الوقت الذى باتت فيه الاقطاعية والبرجوازية الصاعدة

تتلاقيان مع بعضهما البعض تلاقى الدند بالند . في لحظة كانت فيه الاولى تعيش انهيائها فيما الثانية تعيش صمودها . في تلك اللحظة عاشت الطبقتان مع بعضهما البعض بسلام . وفي الفيلم يتمثل لنا اندحار الاستقرائىة والصعود البرجوازية التجارية والصناعية عبر شخصيتين هما فابريزيو امير ساليينا ، وكالو جيروسيديارا .

اولهما إقطاعى أرستقراطى كبير ، عرف بكونه رجل ثقافة ويأته واثق من نفسه حسن البصيرة . اما الثانى فطموح ، هزيل الثقافة ، لكنه واثق من السلطة التى يوفرها له المال من جهة ، وحيوية الطبقة الصاعدة التى ينتمى إليها ، من الجهة الثانية . ومن حول الاثنين يتجول عالم بأسره من العلاقات عالم تنصده علاقة بين ابن اخ الامير ، وابنه البرجوازي .

حقيقة ان مثل هذا التلخيص لمناخ شخصيات الفيلم إنما يضعنا في إزاء صورة لفيلم تخطيطى تدور فيه الصراعات بحدّة متفاوتة بين العالمين اللذين يصورهما الفيلم . لكن هذا المخطط تحول بين يدي فيسكونتى ، وضمن إطار الواقعية التى تعارفنا سابقا على تسميتها بـ « الواقعية الفيسكونتية » ، إلى عمل قوى ( قد يراه البعض أقوى ما قدمته السينما حتى الآن ، حول موضوع الانعطاف التاريخى ) . عمل هو كما قلنا ، أشبه بصورة شخصية للامير فابريزيو . فكل الشخصيات الأخرى هنا ، رغمًا عن حضورها الدائم ، تبدو شخصيات ثانوية ، تبدو مجرد علامات تعكس ( وهذا هو المهم ) شكل الصراع الذى يعتمل في داخل فابريزيو في داخل ذلك

الامير الذى يشاهد عائلته ينهار ، وهو يدرك د لانه أرستقراطى ولأنه رجل ثقافة متفهم - يدرك أنه لا يستطيع للامور تغييرا .

### المكان وعلاقته بالزمان

بهذا المعنى يمكننا اعتبار امير ساليينا ، أكثر الشخصيات الفيسكونتية فيسكونتية : فهنا نظم فيسكونتى اخراجه للفيلم بطريقة ديكالكتيكية ( وهى طريقة تبث ذات حدود في « المس » ولى « روكو » .. لكنها هنا تقلت من عقاليها ) طريقة ترسيخ الشخصية الرئيسية تعيش تناقضات طبقتها الاجتماعية المحكوم عليها بالزوال ، وهى تشهد في الوقت نفسه صعود طبقة أخرى لا تخفى تفاقتها الفكرية على أحد ، والأسوأ من هذا انها كانت وليدة شرعية للطبقة الاولى .

نحن لسنا هنا بالطبيع امام صورة لبيجماليون جديد ، صنع من فانتته انسانا وعشقه ، ولسنا امام صراع بين قديم وجديد يقف فيه الفنان إلى جانب الجديد ، ولسنا امام مؤامرات محورها الصراع القائم على مثل هذه البساطة . مع فيسكونتى - وهو أمر حان الوقت لقوله - نمش أزمة انسان الفكر ، نمش مشكلة الوعي . فكل الصراعات الطبقة التى يصرها وكل ضروب السقوط وكل لحظات الانعطاف التاريخية ما كان لها أن تكون مهمة أو عنصرا فنيا في عمل ابداعى كبير ، لولا ذلك القسط الكبير من الوعي اللقائى الذى يزود به فيسكونتى شخصية عمله المحورية . فلم يكن فابريزيو رجل وعى وثقافة ، لكان تحالفا مع البرجوازية الثقافية الصاعدة امرا منطقيا لا يتيح مجالا لى صراع في

داخله . وكذلك الحال مع اوديفغ الذى تمكن مأساته الاولى في وعى وتعلقه بالفن ، بلحظة الابداع متمثلة في اعمال فاجنر . فهل يختلف الامر مع فون آيشنهاخ في « الموت في البندقية » ومع بيرت لانكاسترى في « عنف وعاصفة » ؟ .

ان المكان في الاعمال الفيسكونتية ، كما اسلفنا يلعب دورا كبيرا . لكنه يلعب هذا الدور فقط بنسبة تموضعه في لحظة زمانية محددة . من هنا لا يصح الحديث عن مكان أو زمان لدى فيسكونتى إلا عبر ثنائية المكان - الزمان . وهذه الثنائية تجد التعبير الأسلم عنها في لحظة الوعي نفسها ، أى في لحظة الابداع الثالث . من هنا قصر امير ساليينا ، والغرف المغلقة في « الملعونين » وفندق الحمامات وبلاج الليدو في « الموت في البندقية » وقصور ملك بافاريا الباروكية ، هى جميعا لحظات وعى ، وعلاقات ذاكرة عملها يقف خارج السياق الحدثنى ، لتصبح هى لحظة الانعطاف .

في كل تلك الاماكن اماننا بطل يعيش وحدته وسط ديكور يعبر عنه ويحدد له ملامحه . او لسنا هنا إزاء فيسكونتى نفسه في علاقته مع العالم ؟ .

أرستقراطى ( أى يمتلك لحظة الوعي الخلاقة لطبقة خلقت أكثر لحظات الابداع الفنى والحضارى تجليا ) ، وماركسى ( أى يمتلك حسن تحليل التاريخ الذى يؤكد له حتمية الانهيار الطبقي على مذهب صعود العلاقات الاقتصادية ) ، مولع بالجمال ( ويكاد في هذا المجال ينتمى إلى عهد مفتت ) وواقعى في الآن نفسه : ذكلم هو فيسكونتى .

فهل افلامه ( أكثر من إخراجاته المسرحية والوبرالية على أى حال )

## فيسكونتى يغوص فى الاعماق

يختلف هذان الفيلمان ، ومن الناحية الظاهرية على الأقل ، عن مسيرة فيسكونتى كلها ، سواء من الناحية الفكرية ( حيث الغوص هنا فى أعماق الروح ، فى تارجمان العلاقات بين الشخصيات ) أو من الناحية الفنية ( الإخراج المتوازن ذو التوجه البراسى ، والمسرحى فى آن ، يترك المكان لإخراج أكثر جوانية ، يستوعب بواطن الشخصيات ، ويعطى المنظر كله طابعا ذاتيا ينطلق من وجهة نظر الشخصيات المعنية ) . والسؤال الذى لابد من طرحه هو : أين فيسكونتى فى هذين الفيلمين : أين هو من نزعة ميوسو العينية الواصلة إلى ذروتها فى جريمة قتل العربى ، قتلا مجانيا ؟ وأين هو من حكاية ساندرنا فى صراعها مع زوجها اندرو ، ولئلا تكافأ إلى فكرة العودة إلى ملاعب طفولتها ، وإلى أخوها وقبر أبيها ( الذى سلمته بالتواطؤ مع زوجها إلى السلطات الفاشية يوما .. ولا يبدو عليها الآن أنها تود ولو التكرار من ذلك الذنب ) ؟

من الناحية الظاهرية يبدو الفيلمان وكأنهما يسيران خارج المسيرة الفيسكونتية ، بل ويمكن المقاربة بينهما وبين بعض تفاصيل سينما انطونيو ، بمعنى من المعانى ، أكثر من مقاربتهما مع سينما فيسكونتى . غير أن هذا ليس أكثر من الوقوف عند سطح الظاهر فقط . فالواقع أن « الغريب » ( المقتبس عن رواية البيركامو المعروفة ) و « نجوم الدب الأكبر الشاحبة » ، إنما جاءا فى أواسط الستينيات ليرسما طريق فيسكونتى المقلية ، أى ليمهدا للثلاثية ( التى قد تصبح رباعية مع « عنف وعاطفة » وخماسية مع « البرى » .. لكن هذا موضوع آخر ) . يكشفان

المنطق اعتبار الفيلم التالى لهاء عنف وعاطفة « محاولة لتفسيرها ، وتوليدها . لقد قيل دائما أن تاريخ السينما لم يعرف خارج إطار فيسكونتى وقبضة أخرى من المخرجين الكبار ، مبدعين أعطيت لهم على الدوام حرية كاملة ، سواء فى اختيار الموضوعات التى يعالجونها فى أفلامهم أو فى تفاصيل تلك المعالجة . بمعنى أن اختيارات فيسكونتى كانت على الدوام اختيارات حرة .. وبالتالى ينبنى التعامل معها على هذا النحو ، ومن دون أخذ عناصر « الضغط الانتاجى » بعين الاعتبار ، أى لدى معالجة أى فيلم من الأفلام ، أى بكلمات أخرى ، يمكن التعامل مع فيسكونتى وأفلامه انطلاقا من كونه يتحمل المسئولية التامة عن هذه الأفلام واختياراته بصدها .

ومن هنا لابد من التساؤل عن الأسباب التى دفعت صاحب « الأرض تهتز » و « روكو » إلى أن يحقق تعديدا فى أواسط الستينيات ، فيلمين قد لا يكون ثمة أى غبار على قيمتهما الفنية ، أو على تعامل المخرج معهما ، لكن علامات استقهام كثيرة يمكن طرحها مع هذا ، حول جدواهما فى سنوات ربما لم تكن أوروبا بأسرها قد عرفت سنوات أكثر منها صخبا وضجيجا ، من الناحيتين الاجتماعية والسياسية : فيتنام ، ثورات الشبيبة ، بداية اتخاذ العالم لطابعه العالى . ترى لماذا اختار فيسكونتى تلك السنوات بالضبط ، ليصنع فيها فيلمين يغوصان داخل عبثية الروح ، ويتعاملان مع الإنسان كعالم صغير مغلق ، محاط بالأسوار من كل جانب ؟ والفيلمان المعنيان هنا هما : « الغريب » و « نجوم الدب الأكبر الشاحبة » .

سوى صورة لإحساسه بمسيرة العالم : مسيرة قد لا يكون راضيا عنها لكنه يدرك أن ما من شيء قادر على إيقافها حتى ولو أدركنا تقاطعها ؟

تصوير الصراعات الطبقة ( اعنى الانهيارات الاجتماعية لطبقات معينة كانت تمتلك العالم والصعود الاجتماعى لطبقات أخرى تتطلع لامتلاكه ) يتخذ لدى فيسكونتى صورة الدوخان الداخلى .. ولا سيما لدى شخصيات لا يفوتنا أن نتعاطف معها .

نتعاطف معها أم نشفق عليها يا ترى ؟ هنا لابد من الإشارة إلى أن فيسكونتى تماما كما كان يؤمن أن الإبداع لحظة ذاتية ( وهو إيمان عبرت عنه كل أفلامه على أى حال ) ، كان يؤمن كذلك أن التلقى أيضا لحظة ذاتية بمعنى أن الجمهور قيمة مطلقة ، غير موجود بالسبب إليه .

فهل يا ترى كان هذا هو السبب الذى يجعله يختار لمواضيع أفلامه أحداثا تاريخية ولحظات انعطاف تنمخض عن صراع بين رؤيتين تنتميان معا إلى التاريخ لا إلى الزمان ؟

إذا كان هذا صحيحا وهو فى اعتقادنا يكون صحيح فيسكونتى قد حدد أطراف صراعه تحديدا دقيقا . أولنقل حدد طرق الصراع . فالصراع عنده صراع بين وعين : وعى يجعل يذهب وعى يجتمعه تجيء ودون أن يزعم أنه يقف بين الوعيتين على حياد ، عرف فيسكونتى كيف يجعل من أعماله السينمائية الأساسية أعمالا تحكى التاريخ ومشكلة التاريخ ، وتحكى الفن ومشكلة الفن آن معا . وهو امر يستحيل بكل وضوح فى الثلاثية المؤلف من « المعنويون » و « الموت فى البندقية » و « لودفيغ » ، والتى لن يكون من غير

شروع فيسكونتي في تخمير فكرة ازدواجية المصير: مصير الفرد إزاء التاريخ، ومصير حركة التاريخ نفسها، لتقطعة في لحظة انتقالية. وإذا كان «الفهد» و«ريكو» قدما في هذا المجال، لوحات تعطي الأهمية الأولى لحركة التاريخ والمجتمع في اشتغالها على مصائر الأفراد، والمحاولات الأخيرة التي يقوم بها هؤلاء للتصدي... اليائس، فإنه «أي فيسكونتي» ابتداء بـ «الملعونين» وحتى «عنف وعاطفة» سيعطي الأهمية الأولى لاستقرار دواخل الروح... أعنى روح الفرد الذي تجلبه حركة التاريخ وتقضى عليه وعلى أحلامه، كبيرة كانت أم صغيرة. وفي سبيل القيام بهذه النقلة كان لابد لفيسكونتي من المرور بذلك «المظهر» الذي يمثله الفيلم الانفان: كان لابد له من أن يدفع كاميراها إلى استكشاف داخل الروح الإنسانية. وذلك عزيز شخصيتي «ميرسو» (اللامبالى - الغريب، الراغب في الوقوف حقا خارج أية حركة للتاريخ، والذي لا يرى سوى الموت خلاصا له، ومطية للوصول إلى الحرية المطلقة) و«ساندرا» (التي، على العكس من «ميرسو» تحاول العودة إلى عالم صباها وظفاتها، كنوع من التصدي للمصير المحزن الذي يقودها إليه زوجها.. لكنها سرعان ما ستكتشف أنها محالوة عابثة مجتوبة، تماما كما يكتشف «ميرسو» عبث محاولته)

وليس استباقا للأمور هنا أن نقول بأن كل شخصيات افلام فيسكونتي الاربعة التالية ستحمل شيئا من روح «ساندرا» وشيئا ميرسو». وبهذا المعنى فقط ستكون هاتان الشخصيتان - شخصيتين فيسكونتييتين: ستكون «ساندرا» جوابا على «ميرسو»

وسيكون «ميرسو» هو هو فيسكونتي المستحيل. أسئلة فيسكونتي المستحيلة.

## كسل الأدوات في خدمة «الملعونين»

وإذا قلنا هذا، لابد أيضا من الإشارة إلى أن «نجوم الدب الأكبر» الشاحبة» و«الغريب» حملا - إلى هذا - شيئا من ذلك الأسلوب التعبيري الذي إذا كان يبدو هنا أن هناك تقا وفي مرحلة التجريب، فإنه في «الملعونين» سيكون متكاملا كما سيكون العنصر المسيطر على الفيلم. وإذا كان سلوك ذلك الأسلوب محتما في «الملعونين» بوصفه فيلما يحكى، تمديدا، عن تلك المرحلة التي، بين الحربين في ألمانيا، سادت فيها التعبيرية كوسيلة جديدة للتعبير عن واقع مظلم... إذا كان ذلك محتما، فمن المؤكد أن فيسكونتي كان سيبدو وكأنه اصططنه لغايات شكلية بحثة لولم يكن قد وضعه تقا في «الغريب» وفي «نجوم الدب الأكبر» الشاحبة.

حق فيسكونتي «الملعونين» في العام ١٩٦٨، وكان سيطر عليه اقتباسا من اسم إحدى أوبرات فاغنر اسم «سقوط الآلهة» غير أنه أثر توفير الاسم لفيلمه «لوفينغ» ففضل «الملعونين» اسما لهذا الفيلم الغريب الرائع والذي قد لا يكون أولئك الذين وصفوه بأنه واحد من أروع ما أنتجته السينما في تاريخها، مبالغين.

وإذا شاء المرء أن يجد روابط بين «الملعونين» وبين أعمال فيسكونتي السابقة فإنه سيجد تقاصيل كثيرة تربط هذا الفيلم بكل الفيسكونتيية: الأسرة المدمرة في «ريكو» - الأرواح المثالة في «نجوم الدب...» و«الغريب» و

«الليالي البيضاء» - عالم الليل والخيانة في «الحس» و«دوسواس» - والتاريخ اللاعب بما لمصائر في «الفهد» - والصراع الاجتماعي في «الارض تفتز» - هذا دون أن نلغث كثيرا إلى البعد الجنسي الذي يمكننا أن نلمحه مطلقا في كل لحظة من اللحظات الانعطافية في الأفلام الأخرى وستلمحه بشكل أكثر اكتمالا في الأفلام التالية لـ «الملعونين». ترى هل كان أمرا ذا دلالة، أم مجرد وصول بالعبة الفنية - الإبداعية، إلى حدودها القصوى أن يجعل فيسكونتي من «الملعونين» وعلى هذا النحو محصلة تقود لمسيرته السينمائية حتى ذلك الحين؟ سؤال سيظل هتما من دون جواب... لكن المهم أن فيسكونتي، وبقلبة بارعة عرف كيف يعود مرة أخرى إلى جادة الحركة التاريخية، موطفا «اكتشافاته» في مجال سير عالم الروح في عملية رسمه للشخصيات الأساسية في «الملعونين» وموطفا حسه التاريخي الحاد (الذي كان قد «ركبه» منذ «الفهد») في عملية رسمه للمناخ السياسي والاجتماعي الذي يشكل «الملعونين» خلفيته بالآخرى: إظهاره وجوهه.

في «الملعونين» يبدأ كل شيء كما لو كان «مزحة»: مارتن، الابن المدلل لاسرة فون أسبناك إحدى أكبر الأسر صاحبة مصانع الصلب في ألمانيا ما قبل الهتلرية، يعيش دماره الذاتي لكنه يعيش على شكل «مزحة». منذ البداية نراه يتكرر في ثياب «الملك الأزرق» ويقلد مارلين ديتريش. لكن المزحة ليست مزحة. والنازية حقيقة واقعة وبهمم جديدة تنفتح نازها على البلد وعلى البروجوازية الكبرى تحديدا: هذا ما ستكتشفه هذه

البورجوازية مرة إثر حريق الرايخستاغ  
وثانية إثر « ليلة الخناجر الكبيرة »  
فجأة يصبح النازيون سادة الموقف  
ويتغير مصير الأفراد ، تنتهي الاحلام  
والمنحة وتحترق المساحات التي كانت  
تفصل الحلم عن الكابوس .

في « الملعونين » كما في كل فيلم من  
افلام فيسكونتي ابتداء بـ « العهد »  
وحتى « عنف وعاطفة » تاتى لحظات  
المجابهة مع حركة التاريخ عنيفة .  
وتأتى دائما كحظة صراع بين  
تاريخين : تاريخ الفرد ( وليس اى فرد  
كان .. على اى حال ) وتاريخ المجموعة .  
والنقاط لحظة هذا الصراع هى المهمة  
الرئيسية التى يتعمدها فيسكونتي .  
لاسيما وانه يختار من جهة افراد بالى  
الخصوصية ومن الجهة الثانية لحظات  
تاريخية جماعية بالغة الخصوصية .  
وهو بهذا يوفر لنفسه - كما هو واضح -  
لحظة انعطاف هامة يصبح فيها  
للصراع بين التاريخين - صورة  
الصراع بين مصيرين وسوف نرى  
لاحقا ان لفيسكونتي واقعية تكمن في  
انه - ككوتاس مان ويلزاك - يقف دائما  
إلى جانب الفرد ويدفعنا إلى التعاطف  
معه ، لكنه يعلن انتصار الجمية  
التاريخية في الآن نفسه .

ان يمكن للفرد ان يوقف حركة  
التاريخ . هذا هو الاستنتاج الذى يصل  
إليه فيسكونتي .. ويعممه

### النزول إلى الجحيم

على الصعيد الفكرى العام ، ربما  
كان الانتقال مما يشبه اليقين والنقد  
الاجتماعى إلى ما يشبه الإيهام  
القصود ، هو العامل الاساسى الذى  
طرا على افلام فيسكونتي ، منذ  
« روكو » على الاقل ونقل ما « يشبه  
اليقين » وما « يشبه الإيهام » لأن اى

تحديد هنا حتى ولو كان ذاتيا لا علاقة  
له بما يريده فيسكونتي حقا - اعنى  
ذاتيا لدى مؤرخ اعمال فيسكونتي -  
سيكون أشبه بخيانة لتلك الاعمال ،  
فالإيهام ( الموقف المبهم ) يهيمن على  
مسيرة فيسكونتي كلها ، ومنذ البداية  
ترى الا يقول انطوني في نهاية « الارض  
تهتز » معلقا على هزيمته الشخصية :  
« ذات يوم ، سيكون من صالح الجميع  
أن يكونوا قد خسروا كل شيء .. على  
غرام ما حدث لى ؟ »

منذ بداياتها وحتى نهاياتها ، ظلت  
سينما فيسكونتي سينما النزول إلى  
الجحيم ، ولكن هذا النزول نفسه إذ  
تمارس في الفيلم تلك الشخصيات التى  
هى الأجهل والأذكى أى الشخصيات  
التي نحن نتوق إلى التعاطف معها ، فانه  
لا يعمل لا إدانة ولا مرامة . فالمرح  
لا ينحو أبدا إلى اتخاذ موقف فيه حكم  
على ذلك السقوط من شاهق .

إنه نزول مرتبط بالعديد من التغيرات  
الموضوعية والذاتية - نزول حتى  
لا مفر منه ، وفيسكونتي ليس  
رومانطيقيا ليفترض ان بالامكان الهرب  
دخولا داخل الذات أو إلى الطبيعة  
« الجديد » ومهما كان تقييمنا له ، قادم  
وغيره . ولكن يبقى السؤال : هل على  
الفرد أن يستسلم لم عليه أن يقام ؟  
لا فيسكونتي يعرف الجواب ولا نحن ..  
بل لا أحد يمكنه الادعاء بأنه يملك  
جوابا . وبهذا المعنى لا يعود لعلمية  
النزول إلى الجحيم أى معنى أخلاقى ..  
بل يصبح تقرير أمر واقع . والنزول إلى  
الجحيم في وسط آلامه ومعاناته وخوفه  
لا يعود امامه الا ان يجلس ويتأمل  
ما يحدث له .

ونذلك هو بالضبط ما يحدث للودفيغ  
في « سقوط الآلهة » ( ١٩٧٢ )  
وما يحدث لفون آيشنهاخ في « الموت في

البندقية » والبروفيسور في « عنف  
وعاطفة » ( ١٩٧٤ ) .

في هذه الافلام الثلاثة يتابع الابطال  
( الفرديون إلى حدود المطلق هذه المرة  
والخاصون إلى الحدود القصوى )  
يتابعون عملية النزول إلى الجحيم التى  
كان قد بدأها أمير ساليانا .. غير أن ثمة  
هذه المرة جديدا : الفن . الفن  
لا بوصفه خلاصا بل بوصفه المحاولة  
الاخيرة للتمسك بأهداب ما يزيل .

وهذه القيمة الخاصة المعطاة للفن ،  
ليس يمكن بالامكان استغراب حلولها  
هنا في هذه اللحظة بالذات من لحظات  
فيسكونتي الإبداعية .

فالفن هو « البضاعة » التى يتعامل  
بها فيسكونتي والفن إلى هذا ، هو  
المظهر الاسمى لأى حضارة من  
الحضارات . وهو اخيرا ، المادة التى  
تتلقى قبل غيرها تأثيرات الجديد .  
وبهذا المعنى يحدد الفن ، وإن بدرجة  
متفاوتة بين الفيلم والآخر ، إطار تمسك  
كل شخصية بمألمها المنهار . ولأن الفن  
والجنس صنوان اى عنصران مترابطان  
في أهميتهما بالنسبة للروح الإنسانية ،  
نراهما لا ينفصلان عن بعض بل هما  
يتدمجان معا ليشكلا عنصر المثال الاعلى  
الجمالى ، مجسدا على الشاشنة :  
تادزيو ، الفتى الساحر في « الموت في  
البندقية » هو الجمال والفن واللحمة  
الجنسية بالنسبة لفون آيشنهاخ  
وفاغنر في « لودفيغ » يلعب الدور نفسه  
بالنسبة إلى ملك بافاريا : انه الجمال  
والفن واللحمة الجنسية والشئ نفسه ،  
وإن يحدود أقل يمكن قوله عن شخصية  
كونراد ( ولم ليس العائنة كلها ؟ ) في  
« عنف وعاطفة » .

في الافلام الثلاثة معا لدينا الخط  
نفسه : انسان وحيد يتأمل عالمه يموت ،

ويتعمك تمسك اليائس بما يعتقد انه خلاصه .. وهذا الخلاص الوهمي يقوم على الجنس والحب والجمال ( او رمزهم على الاقل ) في آن معا .

وفي الافلام الثلاثة ، ينزل الإنسان إلى الجحيم ، عبر طريق مفترشة بالجمال والجنس والحب . بهذا المعنى قلنا في صفحات سابقة ان افلام فيسكونتي الاخيرة كانت هي الفن ومشكلة الفن في آن معا . اولنقل بالاحرى كانت نقطة التصادم بين تصورنا للجميل بوصفه السامى في الوقت نفسه ( كاذب ) ، وحقيقة الجميل بوصفه اكثر ميلا للتعبير عن الواقع بصرف النظر عن السمو والمثالية ( لوكاش ) .

فإذا لم يكن هذا صحيحا ، ما كان لفيسكونتي ان يقدم على جعل « البندقية » مدينة الجمال مدينة للموت ، وتاديزو مثل الاعلى الجمال ، ينهزم على الضامى لحظة يده فون أيشنباخ بالشعور بالموت يقترب . رفاجنر لسانا عاديا هل وانتهازيا في نفس اللحظات التي يبدع فيها اعمالا سامية تعتبر رمزا للمثل الاعلى الجمال في الموسيقى . وفي هذا السياق نفسه لم يكن من المصادفة ان ينهزم كوزناد في اللحظات التالية مباشرة لاكتشاف الجرفيسور ( في « عطف وعاطفة » ) ان هذا الشاب يحصل شيئا من بقايا إحساس فنى كبير .

ومثما يفعل برونر في لوحاته ، حيث تخبىء أعظم اللحظات ، قلقا على وجوه شخصيات اللوحات لا يمكن تمييزه الا بالنظر . وكثمتا يفعل انطونيو في « بلو آب » حيث يجعل صورة الهدوء والخضرة الدافئة في الحديقة اللندنية ، تخبىء جثة لا يمكن اكتشافها الا بتكبير الصورة ( وهو ما يشير إليه عنوان ذلك

الفيلم صراحة ) ، كذلك الحال مع فيسكونتي ، حيث يحتمل العمل الفني اكثر من قراءة .. لكن واحدة من بينها هي تلك القراءة القادرة على الكشف عن القلق . وبالنسبة إلى فيسكونتي نفترض ان هذا الواقع يشكل جوهر فلسفته الفنية : الجمال ( الفن ) يخبىء القلق والموت والجحيم خلف أعظم لحظاته السامية .

## فيسكونتي والتعبيرية الألمانية

قلق وموت وجحيم : لكن الحياة سرعان ما تستعيد مسارها . وما من موعظة أخلاقية هنا .. وما من تقاضية ساذجة . بل هو - بالنسبة إلى فيسكونتي - اشبه بتقرير حقيقة واقعة .

وهذا ما جعلنا مرة أخرى نعمل إلى التقريب بين فيسكونتي وبين التعبيرية الألمانية أكثر من التقريب بينه وبين أى تيار أو مدرسة أخرى . ولعل علاقة فكر فيسكونتي بفكر توماس مان ، وطفولته التى عاشها في الشمال الإيطالي حيث يزيد النفوذ الجرمانى على النفوذ السلاتينى ، وأزماته الشخصية وتناقضاته ، وثقافته الاستقراطية والتناحرية التى قامت في تربيته بين استقراطية موت وبورجوازية تولد عرجاء مشوهة ، لعل كل هذا قد جعله يرى كالتعبيريين إنه إذا كان حقا أن « الإنسان هو مصدر كل شيء » ، فإن

ما ينبغى ان ننظر إليه بعين اليقظة هو موقع هذا الانسان في العالم وضعفه امام حركة التاريخ . ولأن فيسكونتي يعلم إنه انما يعيش في عصر يشهد فيه موت تلك البورجوازية التى أبدعت للانسان في القرن التاسع عشر ، أعظم الانجازات الفنية ، فإنه حين صور سقوط ذلك القطاع الاستقراطى من

البورجوازية إنما صوروه عبر سقوط وموت فنه .

رأى فيسكونتي البورجوازية تموت وعلم انها تموت على الرغم من المثل الاعلى الجمالى الذى خلقه . لكنه حين صور موتها وحتى ولو كان قد لمس إلى تعاطف ما ، مع حاملي بيارقها الاخيرة ، وأبدى شيئا من الإعجاب بهم ، فإنه لم يعتبر موتهم موتا للانسان . وهو كان في هذا على تناقض تام مع مفكرين وكتاب كتشيتغلر وشارل مورا .. وسيلين ، الذين حين التقطوا حتمية موت طبقهم ، اعتبروها حتمية موت الإنسان ككل !

وبهذا ، وبالتحديد ، تختلف واقعية فيسكونتي عن واقعية ذلك النمط من الكتاب الاوروبيين الذين كانت حدود العالم بالنسبة لهم هي حدود صوريته عن أوروبا ( والغرب ) السزامية النظيفة . فهل يمكن القول هنا بأن الفارق الرئيسى بين فيسكونتي وبين كل الآخرين يكمن في أنه كان ابن ثقافة ارستقراطية كبرى في الوقت الذى كان فيه ابن فكر ماركسى - فرويدى « وفرويدى في حدود ضئيلة على أى حال » ، يعنى تناقضات الواقع وتناقضاته الخاصة ، يدرك حتمية التغيير وحتمية البقاء .. فيما كان الآخرون من حملة الفكر البورجوازي الصغير ذى الافق المحدود ؟

ربما .. إذ ينبغى علينا الانسى هنا ان فيسكونتي ( كتوماس مان ، وكمارسيل بريسيت وجويس ) هو من تلك الفصيلة من المؤلفين التى تنتمى إلى شكسبير ، وتفضل النهايات المفتوحة على النهايات المغلقة ، التى تكمن لحظة البداية الفنية الحقيقية عندها مع السطر الاخير في الكتاب أو اللقطة

الآخيرة في الفيلم ، ففي « لودفيغ » يبدأ العالم الجديد مع البحيرة التي يفرق فيها الملك - المجنون ، وفي « الموت في البندقية » تشير نوبات ماهر ، مسكوبة على شاطئ الليدو فيما يلفظ فسون آيشنباخ أنفاسه الأخيرة في مدينة الجمال الميتة ، تشير إلى ولادة الصبح الجديد . وفي « عنف وعاطفة » يبدأ العالم مع العائلة ، لا مع البروفسور . اما تادزيو وفاغنر وكونراد ، فليسوا أكثر من علامات .. ليس معهم يبدأ العالم . فهم ليسوا في الحقيقة سوى ذلك الشعور المطلق بالجمال ، الذي لا وجود له خارج متأمليه المنزلقين إلى جحيمهم : لودفيغ ، فسون آيشنباخ والبروفسور .

**البريء الذي مات**  
عندما مات فيسكونتي في السابح

عشر من آذار ١٩٧٦ . كان قد انجز لتوه فيلمه الأخير « البريء » الذي نكتفى بان نقول عنه انه كان وصية لفيسكونتي سكب فيها كل ما كان قد خاله سابقا ونضيف بأن فيسكونتي . وحتى من قبل ان يحقق « البريء » كان قد قال كلمته في الفن ، في الإنسان الفرد ، في الحياة .

لكنه لم يقلها على شكل درس في الاخلاق ، بل على شكل درس في الشجاعة .

درس في الشجاعة استخلصه من تناقضاته الخاصة ، ومن فهم خاص للماركسية ، يمكن ربطه بالفهم الاشتراكي كما تجعل عند اصحاب مدرسة فرانكفورت ( هابرماس ، ادورنو ، وإلى حد ما بلوخ .. وماركوزه

ايضا ) . ولعل هذا ليس من قبيل الصدفة : فيسكونتي الذي بدأ مصورا للصراعات الاجتماعية انتهى إلى تصوير الدوخان الداخلي وحتمة نزول إنسانه إلى الجحيم ، وذلك عبر أبطال تكمن مشكلتهم الأولى في انهم محكومون بالسقوط في عالم يسير رغم كل شيء .

اقول إن هذا ليس من قبيل الصدفة ، لأن اصحاب مدرسة فرانكفورت كانوا النتاج الطبيعي لسنوات طويلة من تخمر التعبيرية الألمانية .

وفيسكونتي ، على مدى القسم الاعظم من افلامه ، كان التلميذ النجيب لتلك التعبيرية ، حتى ولو كان قد أبقي نفسه خارجها .. بل خارج كل تصنيف مقيد على الاطلاق . ■



# الجذور الإسلامية

عرض وتحليل لكتاب بيتر جران  
الجذور الإسلامية للرأسمالية في  
مصر والذي يحاول فيه أن يعيد  
صياغة التاريخ الإقتصادي  
الاجتماعي الثقافي للفترة  
الواقعة ما بين ١٧٦٠ و ١٨٤٠ من  
تاريخ مصر

**ف**أ لست متخصصاً في التاريخ ،  
رغم ذلك فقد أثار هذا الكتاب  
اهتمامي . فعلى الرغم من أنه يستكشف  
مناطق في تاريخ المجتمع المصري لم تلق  
عليها أضواء كافية ، وتتطلب خبرة  
المحترفين في البحث والتنقيب ، إلا أنه  
أيضاً محمل بالنظرية ربما فوق  
ما يحتل ، بل ربما فوق ما تحتمل  
النظرية .

فالمؤلف يحاول أن يعيد صياغة  
التاريخ الإقتصادي - الاجتماعي -  
الثقافي للفترة الواقعة ما بين ١٧٦٠  
وحتى ١٨٤٠ من تاريخ مصر . وقد  
هوسل القرن الثامن عشر - من  
قبل - « كما لو كان جانباً ثانوياً من  
تاريخ الإمبراطورية العثمانية وكما لو  
كان ناتجاً جانبياً للعلاقات الدولية .  
ونتيجة لذلك ارتكز تاريخ هذه الفترة على  
افتراضين :

الأول : أنها عمتها الفوضى  
والاضطراب ولم يحدث فيها سوى  
القليل من الأحداث ذات الأهمية  
التاريخية اللهم إلا الصراعات التي  
لا تبقى ولا تدرين الممالك .

والافتراض الثاني : أن هذه الفترة  
كانت فترة اضمحلال ثقافي لم يكتب فيها  
جديد سوى الشروح والحواشي على  
نصوص دينية كتبت في العصور  
الوسطى .. وقد عاد الدارسون إلى  
المصادر الأولى الأصلية لجمع موادهم :

## عاطف أحمد

صاحب «نقد المفهوم المصري للقرآن» لمسطى  
محمدر ، وصاحب أول كتاب عن للنطق الوضعي  
لرؤي نجيب محمدر

إلى الأراشيف وإلى وثائق المحكمة  
الشرعية والأوقاف وإلى الشروح  
والحواشي التي ترجع لهذه الفترة فكانت  
الصورة التي خرجوا بها نتيجة لجهود  
جديدة وواثقة<sup>(١)</sup> . كان كتاب أندريه  
ريبون « الحرفيون والتجار في القاهرة  
إبان القرن الثامن عشر » وكان كتاب  
بيتر جران « الجذور الإسلامية  
للرأسمالية في مصر ١٧٦٠ -

١٨٤٠ » .

وينطلق بيتر جران نظرياً من مقولة  
أن الرأسمالية الحديثة هي عملية  
تاريخية عالمية ، وأنها قائمة على تقسيم  
العمل الدولي منذ بدايتها ، على تكامل  
الأدوار بين المركز وبين الأطراف .  
فالسوق الداخلية للمركز محدودة وغير  
متطورة ، فهي لا تقى باستهلاك  
منتجاتها ، كما لا تستطيع تزويد  
صناعاتها بالمواد الخام اللازمة .  
فالأطراف هنا هي التي تقوم بتعذية  
المركز فهو لا يحيا بدونها . من هنا  
فالمركز والأطراف يشكلان معاً بنية  
واحدة هي الرأسمالية الحديثة .

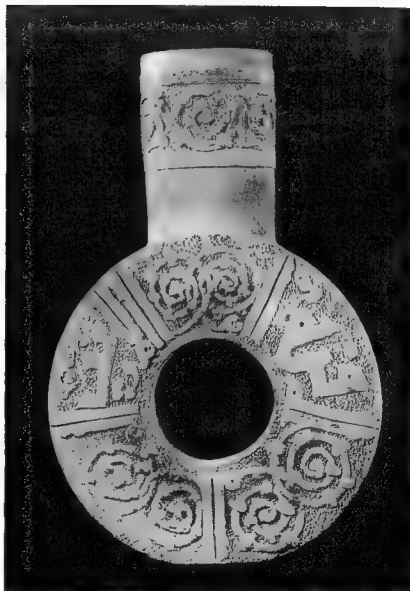
وهذا التصور للبنية العالمية  
للرأسمالية الحديثة يشكل اتجاهها  
معرفياً جديداً مخالفاً للتصور السائد في  
الغرب عن تحديث البلاد النامية  
( الطرفية ) ، والذي يرى أن الغرب  
الأوروبي هو الذي قام بتحديث العالم  
الثالث ، وأنه لا توجد حداثة مستقلة

# لرأس مالية فى مصر

عن الدور الأوربي . فوفقا لمركزية الذات الأوربية تصبح عملية التحديث في مصر من نتائج الحملة الفرنسية ، ويصبح غياب الكتابات العثمانية المستقلة عن الكتابات الدينية مساوياً لغياب النزعة العلمانية . وقد تشكل الإطار المفاهيمي للكتابات عن الشرق الأوسط من خلال مركزية الذات الأوربية فعانى من خلل طويل الأمد ، وأوقع مجال الدراسات الشرق أوسطية في مشكلات تتجاوز نطاق سيطرته . فعلى المستوى النظرى تبني مفهوم التعريف قياساً على الذات ، أى على ما يحدث في الغرب ، وجعل من نفسه مركزاً لبحث التاريخ . وعلى المستوى العمل أقام عقبات في وجه تطور الشموب غير الأوربية حينما كلف عن منحها دوراً سوى دور المتلقى السلبي ،

وحينما ركز علاقاته في النخبة التي هي ضميعة في أوطانها ومعتمدة في وجودها عليه هو .

وبديلاً لما رسعته الدراسات الغربية بالفرضي والبربرية في مصر القرن الثامن عشر ، يرى جبران أن ثمة تحولات اقتصادية اجتماعية كانت آخذة في الحدوث . فالطلب الخارجى على المصوب حوّل قطاع الزراعة في الدلتا إلى إنتاج سلع تصديرية ، وتغلغل المقرضون وبرزت العلاقات النقدية ، وبدأت



خزف للفنان سمير الجندى

المنتجات الحديثة تتوافر للنخبة مغيرة نمط الاستهلاك لديها . وتحول قطاع عريض من الحرفيين إلى العمل باليومية وتفكك نظام طوائف الحرف ، أما الشرائع التجارية الوسطى فقد أخذ جزء منها يتدمج في الصفوة السياسية المملوكية . تلك الصفوة التي تحول الكثير منها إلى شريك موهب في التجارة ، وفي بيع الإنتاج الزراعي لأوروبا . وتحولت البنية الأساسية التقليدية للنخبة التي تمثلت في البيت المملوكي : فكثير من مملوكيهم تم عتقهم توفيراً لنفقاتهم ، واستأجروا بدلاً من ذلك مرتزقة مدربين على السلاح الحديث البري والبحري .

ووجهت فئات التجار بمنافسة شديدة جعلتهم يمارسون ضغطاً على الحرفيين مما آثار لديهم ثمراً وعقلاً ، وارتبط ذلك بحملة إحياء ديني بين الجماهير ، شجعها الأزهر في محاولة منه لاستعادة الاستقرار الاجتماعي .

وقد مثل الأزهر الطبقة الوسطى التي تعاني من وضعها في الظل في صراعها مع النخبة الحاكمة ، والتي تضع - مثلاً - حاجزاً بينها وبين الجماهير .

ولم يكن الأزهر هو محور التعبير الديني في المجتمع في تلك الفترة ، فقد سحبت منه الطرق الصوفية تلك المكانة عن جدارة . وجران يرى أن الإسلام في مصر يعنى الصوفية أو على الأقل هو متأثر بها . ويعرفها بأنها فكر ديني وبأنها ذات أهمية تاريخية خطيرة .

وهو يرى أن الطرق الصوفية ظاهرة اجتماعية اقتصادية ، ودينية ثقافية في الوقت نفسه . برزت كإطار لتلبية الاحتياجات الاجتماعية الثقافية لمختلف الطبقات الاجتماعية خاصة في فترة

التحول إلى البنية الاجتماعية الحديثة .

فمجتمع العصور الوسطى يتميز بأنه يتكون من مؤسسات مغلقة على ذاتها ، ويان لها بنية راسية . فشيخ الطائفة يقع على أعلى سلم الرتب ويقوم بدور الوسيط بين أعضاء طائفته وبين المجتمع بأسره . وقد أخذت هذه الأبنية تنهار مع النهضة التجارية دون أن تخفى تماماً ، ودون أن تنشأ بدائل عنها . ومن ثم برز احتياج مملوس بصفة عامة للمشاركة في مجموعات اجتماعية تعبر عن الواقع الاجتماعي الجديد . فمثلاً لم يعد الحرفيون أو بعض جماعات التجار أو بعض الطوائف العرقية أو المقاطون من الممالك الذين ينتسبون إلى بيت معين ، لم يعد أى من هؤلاء جزءاً من المنظمة التي ينضوى تحت لوائها .

كذلك فقيام البنية الطبقة الحضرية بما جلبت معها من ثروة وبما وعدت بها البعض دون البعض الآخر وعلى أسس جديدة ؛ جعلها في حاجة إلى إضفاء الشرعية عليها .

لذلك برزت الطرق الصوفية باعتبارها شكلاً للمؤسسة الاجتماعية الخاصة بالطبقات الوسطى والعليا ، خلال فترة التحول من مجتمع يتكون من طوائف العصور الوسطى ذات الطابع الكفائي ، إلى البنية الطبقة الحديثة . وكلمة « شكلاً » هنا تعنى أن بنيته تقترب إلى حد كبير من بنية الواقع الاقتصادي الاجتماعي القائم ، وأن وسطها كان يمثل البؤرة النشطة للحياة الاجتماعية والثقافية في المجتمع . أما بالنسبة للطبقات الدنيا فقد مثلت الطرق الصوفية الشعبية درعاً إضافياً وأقياً ، في وقت يتآكل فيه هيكل طوائف الحرف . وقد أدت الهوة المتزايدة بين الأغنياء والفقراء - بعد ١٧٩٠ ، إلى انهيار

التضامن داخل الطرق وتفككت .

ويبين المؤلف بالتفصيل كيف أن البنية الداخلية للطرق الصوفية كانت تعكس التحولات الجارية ، حيث الثروة أصبحت هى الطريق للمكانة الاجتماعية . ففي أوساط عليا القوم أو النخبة تلتف مجموعة من الأثرياء حول شيخ الطريقة الذي غالباً ما يكون ثرياً أيضاً . وتتشكل داخلها صفوة هى خليط من الممالك وإثرياء التجار والعلماء وبعض رجال الإدارة العثمانية وغيرهم . وقد نشأت طريقتان رئيسيتان على هذا النمط : البكرية الخلوتية التي قادها التجار بصورة مباشرة ، والساداتية السوفانية التي قامت على علاقات رعاية مع الطبقة العليا . وكلاهما تأثر بالنهضة التجارية وكلاهما أنتج أعمالاً في مجال الحديث . وقد أثرت القضايا المتعلقة بالربح والتجارة في العديد من شروح الحديث تبريراً للنشاط المربح . فقد شكلت دراسة الحديث جزءاً أساسياً من الوعى الديني الجمعي وكانت تؤدى دوراً مساوياً لدور الذكر والإرشاد . كذلك فدراسة الحديث لعبت دوراً توحيدياً وأسهمت في التطور التشريعي الداخلي في التاريخ الإسلامي .

لقد أعادت نخبة المثقفين بناء نفسها ، في مواجهة تداعى المؤسسات التكليفية ، باستخدام الطرق الصوفية كسد منيع في مواجهة الإيديولوجية الجديدة القائمة على النزعة الفردية والنفعية .

ولقد اتخذ ذلك لدى كل من الطريقتين اللتين تمثلان الطبقات العليا نمطاً خاصاً . واختلقت تبعاً لذلك توجهات كل منهما الفقهية والصوفية .

فالطريقة البكرية الخلوتية تميزت

الاستدلال علم الإلهيات وفي الفترة الثالثة كان يتم تناول المعرفة بصورة تجزئية تميل للتقليد سواء أكان تقليداً لأعمال أوروبية أم لأعمال إسلامية .

بالنسبة للفترة الأولى والثانية يلاحظ أن أفكاراً حديثة مثل النفعية والواقعية وصلت الفهم خلال المرحلتين مع تنوع محاور الموضوعات وأن تطور الدراسات العلمانية كان يدعم دراسات علم الحديث ويؤكد علم الكلام وأن نفس النموذج المنطقي كان متضمناً في الأعمال ثقافية الدينية والعلمانية على السواء .

أما بالنسبة للفترة الثالثة وهي التي نما فيها مجتمع برجوازي مؤسس على ملكية الأرض والتجارة فقد كان الأوروبيون والأقليات يمثلون مجتمع التجارة العالمي وكان الأتراك مع عدد من المصريين يمثلون البيروقراطية والبلط والجهاز التربوي .

أما الطبقة الوسطى وكان يمثلها التجار المصريون والحرفيون وأعيان الريف .

وأبرز الشخصيات الثقافية التي كانت حلقة وصل بين ثقافة القرن الثامن عشر وبين عصر محمد علي كانت شخصية حسن العطار ، الذي تجسدت في فكره مشاكل الثقافة والتحول الثقافي في بلاد الأطراف . وكانت تحولاته الفكرية تمثل التحولات في البنية الاجتماعية الاقتصادية التي شهدتها المرحلتان الأولى والثانية. فقد تطور فكره من مرحلة جدلية أشعرية إلى مرحلة ما تربوية تبرز العقل واستخدام مبدأ العلية الطبيعية . كذلك تحول من دراسات الحديث بالمنطق الاستقرائي في المرحلة الأولى ، إلى الفقه والمنطق الاستدلالي في المرحلة الثانية ، ثم تبنت



التعهد بتقديم العون للزميل عضو الطريقة في أوقات الحاجة . ويدور نشاطها حول مراتب فهم أسماء الله وقدراتها ذات الطابع السحري في تحقيق المنافع . وكانت تمر بمرحلة فهم معاني الأسماء ثم بمرحلة التخلق وفهم ماهياتها وما خلقه الله عن طريقها ، ثم بمرحلة التحقق حيث السعي للفناء في الأسماء . وكانت تبرز أهمية الفقر ويتواتر لديها قول النبي لجعفر الصادق : « يا جعفر الفقر سر من أسرار الله يودعه فيمن يشاء من عباده من كلمته كان من أهله ومن باع به زال عنه لأن الله تعالى أمر الأنبياء بمخالطة الفقراء والصبر معهم في الخلاء والبلاء » .

ويقسم بيتر جران فترة البحث إلى ثلاث فترات :

الأولى وهي فترة هيمنة رأس المال التجاري ( ١٧٦٠ - ١٧٩٠ ) ، والثانية هي فترة القطاع التجاري للدولة ( ١٧٩٠ - ١٨٤٠ ) ، والثالثة هي فترة الاندماج في السوق العالمي للراسمالية ( ١٨٤٠ - ١٨٦٠ ) .

ولكل فترة من تلك الفترات نمط فكري مميز ففي الفترة الأولى كان الاستقرار هو النهج المنطقي لدراسات علم الحديث وفي الفترة الثانية بحث المنطق

بمنحط تدوين فعال يقوم على « الجلاء » . وكان نسبها الروحي يعود للخلفاء الراشدين ، وعظمت زيارة الأضرحة لشخصيات عاشت في أوقات لاحقة . وكانت بيئتها الدينية تتناسب مع وضعها المادي والروحي . وكانت ذات أفق إصلاحى قائم على تطوير التهذيب . فلديها برنامج للانتظام ترتقى فيه النفس في الطريق الروحي . وتعتمد إجراء اختبارات روحية فردية . وكانت « الخلوة » بالنسبة لها نوعاً من الانسحاب الرمزي . وكان الاحتجاج على النظام يتم لديها بأسلوب فردي . وكان الجهاد لديها مرجحاً إلى داخل النفس .

أما الطريقة الساداتية الوفاية فكان تدوينها من النمط السكوتي الذي يعتمد على « الإشراف » . وكان شيخها أبو الأنوار يحظى بتقديس مطلق وكان يعتبر لدى بعض قاداتها : امتداداً للحقيقة المجدية والمهدى المنتظر وهي مسألة مرتبطة على نحو معقد بواقع الرضاية المشعولة بها . وكانت عقيدتها قائمة على تمجيد الدور الخاص بأهل البيت . والالتزام بزيارة أضرحة الصحابة في مصر .

أما الطرق الصوفية الشعبية ( البيومية مثلاً ) ، فقد تنامت في القاهرة في أواخر القرن الثامن عشر لتدخل صفوف عمال المياومة المتضخمة ، وكانت تنادي بأفكار دينية مختلفة عن طرق النخبة . وكان دور الشيخ فيها أكثر أهمية ، وتعزى إليه قوى خارقة ، وقد نتاح له فرصة زعامة سياسية . وكانت قائمة على مبدئين أساسيين : مبدأ الإمامة : ويتمثل في أن الإمام شخص يمكن أن يجترح الخواص ببركانته : ومبدأ تقديم العون : أي

الزعة النفعية في كتاباته المتأخرة في صورة التوسع في منهج القياس ، وهو المنهج الذي يمكن عن طريقه إبداء استجابة لما يحدث من تحولات في الواقع المحيط ، وأصبحت الثقافة لديه أكثر استقلالا عن الدين والشريعة بأساليب معينة . وبالتالي كانت النماذج المستلهمة من الماضي مختلفة تماما عن نماذج القرن الثامن عشر . ففى [ حاشية على شرح قاضى زاده ] يقسم الكليات إلى أجزاء يمكن تفسيرها ، ويخصص القضايا ، ويعتمد على التدريب ويقدم على السلطة الفكرية ، أما في [ شرح النزهة ] فينقد التراث الطبى لابن سينا من الداخل من حيث الدقة ، والموضوعات ، وصحة المنهج .

والعطارد هو استاذ الطهطاوى . فمعظم المؤثرات التي يعتقد أنها ذات أصل أوروبى لدى الطهطاوى إنما اتته عن طريق العطارد . فهذا ما يعلنه بنفسه في اثنين من أهم كتبه ، وما يوضحه مقارنة - أنماط الاهتمام ، واختيار المصادر ، ومقولات الفكر لدى الاثنى في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن التاسع عشر .

يحدد بيتر جران السمات العامة للإحياء الثقافي أولاً بأنه كان إحياء اتباعياً (كلاسيكياً) جديداً للثقافة الإسلامية غلب فيه التفكير النقدي على النزعة القدريّة السلطوية ، وثانياً بأن حيث فقه اللغة شهد في القرن الثامن عشر ميلاداً جديداً لعلم تصنيف المعاجم ، وارتبط بدراسات الحديث ، وفي أواخر القرنين الثامن عشر وأوائل التاسع عشر غلبت عليه البلاغة ، وثالثاً أن مبحث التاريخ شهد تدخلاً بين الديني والعلماني ، وبرز فيه دور الثقافة بوصفها نتاجاً لطبقة في حالة نضال .

فالمزاج النضالي بين التجار المسلمين في وجه تحالف الأقليات والأوربيين وبجّه الطريقة التي عولجت بها غزوة بدر .

( قارن كتابات التجار البروتستانت في مواجهتهم للحكم المطلق في فرنسا ) . ولا يفوت المؤلف أن يفسر لنا أشهر كتابات تلك الفترة : عجائب الآثار للجبرتي : فقد مزج الجبرتي بين نمطين من الفهم الويلاني أو الأصلي في عمل واحد : أولاً : تسجيل السوّاسع والأخبار ، وثانياً تراجم الشيوخ التي تضمنت السيرة الدينية لدى الطبقات التجارية والامتزاج بين هذين النمطين هو تعبير عن الامتزاج في شخص الجبرتي بين النخبة السياسية والنخبة الاقتصادية .

وبالطريقة نفسها يربط جران بين الثقافي وبين الاجتماعي الاقتصادي .

● فهو يجعل دراسات الحديث مرتبطة بالاستقراء وبالوضعية من ناحية ، ومرتبطة بالتجارة من ناحية أخرى : فقد تطور منطق المختصين في دراسات الحديث تحت تأثير الثورة الصناعية في اتجاه الوضعية ، وجهة النظر المعرفية الأساسية للرأسمالية .

وقد حذب القرآن والسنة التجارة والربح والانتاج للسوق . وإذا كانت هناك بعض الممارسات التجارية التي حرّمها القرآن والسنة إلا أنه في كل حالة كان هناك عنصر غامض سمح ببعض الحرية في الممارسة . وقد تم التوسع في مفهوم الربح وتفسيره بما يرضى وجهة نظر التجار في دراسات الحديث أكثر مما تم ذلك في الفقه . كذلك فإن تنظيمات الملكية كانت أكثر وضوحاً في السنة مما هي في القرآن . وقد اعتمدت دراسات الحديث على مجموعة كبيرة من الدراسات المعنية منها الأدب وعلوم اللغة والتاريخ . وهي

دراسات اعتبرت بمثابة الأصول المحلية للثقافة العلمانية الحديثة . وقد ركزت الكتابات التاريخية في أواخر القرن ١٨ بوضوح على غزوة بدر . وبالنسبة إلى أن عدد المشاركين فيها كان أقل كثيراً مما ذكره المؤرخون ، وبالتالي فالرسول قد أنتزع نصراً على أعداء كانوا يفوقونه قوة بما لا يقاس وهي بذلك تعكس مزاجاً نضالياً بين التجار المسلمين في وجه تحالف الأقليات والأوربيين .

● ويجعل دراسات الفقه وعلم الكلام مرتبطة بالمنطق الاستدلالي المرتبط بهيمنة بيروقراطية الدولة : فالفقه كما كان يدرس في القرن الثامن عشر يركز على علم الكلام ، وبعبارة أخرى يركز تماماً على المنطق الأرسطي الذي يركز - خلافاً للمنطق السيكاني والوضعية - على المطلق الأزلي . أنه منطق الحكم بصورة رئيسية ، منطق الدولة . فعندما كانت الدولة قوية اتخذ الفقه طابعاً منهجياً وازدهر ولكن مع ضعف الدولة المركزية في أواخر القرن الثامن عشر انصهر الفقه والمنطق الأرسطي في حدود ضيقة على نحو متزايد في الفهرسة ، ولم يلق المنطق الأرسطي تطوراً يعتقد به في كافة المجالات التي تطور فيها علم الإلهيات . ويؤدي بنا ذلك إلى الاعتقاد بأن العلاقات الناشئة عن هذا المنطق والتي تركز على القطعية المطلقة تتناسب بصورة متباينة مع الأوضاع الاجتماعية الدينية . والمراكز التجارية السابقة على الرأسمالية التي يقطنها عدد كبير من الحرفيين لا تتميز بعلاقات اجتماعية يمكن أن تندرج تحت هذا الإطار . وقد مر المنطق الأرسطي بمرحلة جزئية في مصر إبان فترة الهيمنة التجارية ولكنه انتشع في أوائل القرن التاسع عشر عندما

الاجتماعية . فهناك علاقة مستمرة بين التعليم في الخارج وبين تحولات النخبة داخل الإطار الرأسمالي .

● ويدعو بيتر جران ، بناء على كل ما تقدم ، إلى إنشاء علم اجتماع معرفة قائم على بنية السوق :

ذلك أن النسق المعرفي السائد في بلاد الاطراف لم يمنع الاولوية للمعرفة العلمية ، كما حدث مبكراً في المجتمعات الرأسمالية الناشئة في أوروبا الحديثة ، فقد كانت الاولوية في المعرفة مشتركة بين المعرفة الفلسفية والمعرفة التقنية . أما في إنجلترا في القرن التاسع عشر فقد ظلت كل من المعرفة العلمية والمعرفة التقنية مستقلة عن الأخرى ، بينما كانتا مندمجتين في مصر .

كذلك فعل عكس النظم الرأسمالية الوليدة في أوروبا الحديثة فإن نظم الدولة الرأسمالية في بلاد الاطراف من السوق العالمي الحديث ( مثل مصر وتركيا ) تتميز بسيادة العقلانية وما يتعلق بالمفاهيم ، وهي نزعة تلوع على التجريبية رغم أنها اضطرت لإجراء عمليات موازنة تجريبية في كل مرحلة خلال استيرادها المعرفة من الغرب .

وعلى النقيض من الثقافة في مركز السوق العالمي كانت الثقافة في مناطق الاطراف في مطلع الثورة الصناعية تتميز بفترة طويلة ممتدة من الكلاسيكية ( الانبغية ) الجديدة .

وفي المجالات التي لا غنى فيها عن العلم المحلي ، كان هذا العلم يطور حتى يفي بالاحتياجات اللازمة لبناء الأمة ، وإلى جانب ذلك ، يظل صانعو الرمي الوطني في هذه البلدان هم : المؤرخ - مؤلف المعاجم - جامع الاغانى الشعبية .



شكل معين من الاستدلال القانوني بتشكيلة اجتماعية معينة إلى اكتشاف أن نفس المجموعة من الكتابات التراثية التي ترجع للعصور الوسطى كان يتم اقتباسها وإعادة اقتباسها بأساليب مختلفة .

● يؤسس كذلك على نتائج بحثه في خصوصيات تطور الثقافة في البلدان الطرفية ما يسميه نظرية « تقسيم العمل الإقليمي للثقافة » : فألبدان ( العواصم ) المختلفة تمثل مجموعة مختلفة من العلاقات الطبقية ، تنشأ عنها نظريات معرفية مختلفة في ثقافات الطبقات الحاكمة . ففي أواخر القرن الثامن عشر كانت ( استنبول ) تمثل بنية ثقافية وثيقة الصلة بالاتجاهات الأوروبية ذات النزعة الفعلية البارزة في دراسة العلوم ، بينما كانت دمشق ، وهي مدينة صناعية وتجارية ليس بها انقسامات رأسيّة ، تمثل مركزاً تقليدياً للفكر الصوري الكلياتي . ومن خصوصيات تطور الثقافة في البلدان الصوفية دور التعليم في الخارج : فالمجتمعات الإسلامية المتأخرة تأصل فيها شكل واحد من القانون والمنطق لا يسمح بأدنى درجات الاختلاف بين الاتجاهات داخلها . ولذلك فإن الرحلات للخارج تقوم بأدنى إعادة التنشئة

هيمنت الدولة على القطاع الرأسمالي وأخضعته لإرادتها . وانتعش مع تحول العلاقات الاجتماعية الفعلية إلى القطبية بين البيروقراطية والفلاح . وفي موضع آخر يرى أن التحول لدراسة المنطق الصوري في القرن التاسع عشر كان جزءاً من رد فعل ثقافي عام على الأوضاع الحديثة . وجهداً لتجاوز التعامل المجزأ والتكيف مع الأوضاع حسب كل حالة على حدة : إلى موقف أكثر عمومية .

● وهو يؤسس على ما سبق نظرية نقدية للانعكاس : لقد كانت النفعية هي أساس النقاش في دراسات علم الحديث ، التي أجريت على أساس استقرارها وفقاً لقواعد التقييم . كما أن النزعة النفعية والواقعية التي رأى «جران» أنها كانت التعبير السائد عن الرأسمالية التقليدية انتقلت إلى المرحلة اللاحقة وإن كانت قد ارتبطت بالمنطق الارسطي الكلي . ومن هنا فإن نظرية الانعكاس تتعرض مرة أخرى للانتقاد .

فالتحول في تنظيم العمل لا يؤدي بصورة تلقائية إلى تحول الثقافة والإيديولوجيا ، ولكن يؤدي إلى إعادة ترتيب لشكل الاستدلال .

وعلى ذلك فأفضل طريقة لفهم العلاقة بين الثقافة والاجتماعي هي النظر إلى الثقافة في مجملها على أنها جزء عضوي في حياة التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية ، وعلى أنها يشكلان معاً بنية مركبة ، بحيث نرى بمجرّد النظر للنتاج الثقافي أنه جزء لا يتجزأ من عمليات تكامل التشكيلة وإعادة انتاجها ( وهذه هي اللحظة التاريخية ) ، كما نرى فيه ، من ناحية أخرى عرضية ، جزءاً من المتصل المعنى للثقافة النخبة التي تتسم بأن لها منطقها الداخلي الخاص . وقد أدى بنا اكتشاف ارتباط

بذلك تكتمل الدوائر النظرية الرئيسية لدى المؤلف ، لكن يبقى لديه بعض التفسيرات النظرية لبعض المسائل الفرعية . فمثلا واقعة أن كتابي العطار في الطب والعلوم ظلا مخطوطين منسبين في مكتبة الأزهر ، يفسرها جران بأن : الاتباعية الجديدة في مجال العلوم والطب فتفتح الطريق أمام حراك اجتماعي للمسلمين المصريين المتقدمين بإضفاء شرعية على تراثهم . أي أن المخطوطين منعما من الطباعة منعما للمراك الاجتماعي الذي سيترتب عليها .

والمسألة التنظيرية الثانية جاءت بمناسبة تمرد العطار على أبيه . فقد تطوع جران بأن يقدم تحليلًا نفسيًا لهذه المسألة ، لكنه رأى أن يجري تعديلًا على نظرية التحليل النفسي ذاتها قبل استخدامها . فالنظرية ينفي تعديلها لتناسب الحقبة التاريخية . فعمل النفس الغربي القائم على الإناثت صياغته في ضوء العلاقات داخل الأسرة النووية . ففي وضع تنقسط فيه الأسرة الممتدة في علاقة الأب والأم بالأبن ، فإن إمكانية التمرد الكامل والتمرد قبل تحققًا بكثير . وحتى في حالة حدوث مثل هذه العمليات فإنها ليس من الضروري أن تحدث بنفس الخطى التي تحدث بها في العصور الحديثة ، لأن مفهوم الطفل والحدث وعملية « النمو » غريبة عن عالم العصور الوسطى . فالطفل يتوجه للعمل في سن مبكرة وسرعان ما ينظر إليه على أنه بالغ . ومرآحيل النمو النفسي ذاتها مشروطة بطبيعة العصر . فالشعور بالحاجة للتمرد والسعى للمصعود إلى وضع اجتماعي أفضل للتمتع بالحياة الثقافية من سمات مجتمع تنموي في فوارق طبقية صارمة . فما الذي يترتب على ذلك بالنسبة

لحالة تمرد العطار على أبيه ؟ هناك نتيجتان :

الأولى : إذا كان العطار قد ثار على والده ، فهو بالتأكيد لم يثر على شخصه ، وإنما ثار على قيم معينة ارتبطت بحرفة والده وطبقته الاجتماعية . فكانت ثورة عارمة لكنها في الوقت نفسه ثورة مزدوجة . لقد قاوم العطار هذه الأوضاع كما بحث عن الظروف التي تتيح له الحراك الاجتماعي إلى أعلى ، ومن ثم فإن العطار هجر بشكل أساسي مجتمع المغاربة ، وفي النهاية هجر مصر كلها .

والثانية : أن الاحتياج للتمرد كان مرتبطًا أيضًا بالشذوذ الجنسي ، الأمر الذي جعل فرص العطار في بيئة تسعينيات القرن الثامن عشر ، ضئيلة على نحو خاص .

والنقطة الأخيرة كانت أيضًا مصدرًا لتفسير آخر خاص بموقف العطار من الصحابة :

فمقولات العطار عن الصحابة ذات أهمية أيضًا بالنسبة للتحليل النفسي الذي سبق أن عرضناه . إذا كان العطار اعترض على إسناد صفة الصحابي للبعض وأخذ بالقول المتكلمين ، فإنه بموقفه هذا إنما يستبعد دور المرأة كحجة ينقل عنها . وعندما رفض بأخذ معيار المشاركة في « غزوة » من غزوات النبي على الأقل ، فإنما كان ذلك دفاعًا عن مكانة رجل ، وليس دفاعًا عائشة أو أي امرأة أخرى . إن تحديد المعرفة الجديدة بالثقة حول محمد ، ورفضها بضرورة حضور مجالسه ، كان مخالفًا لروح الاصالاة في القرن الثامن عشر . لقد لعبت النساء دورًا هامًا ومعروفًا في حياة محمد . فهل كان من قبيل الصدفة أن العطار لم يكتب عن سيرة محمد ؟.

هذا على الرغم من أن جران هو نفسه الذي قال .. قدم العطار فكرته العامة عن الخلافة ، واتجه في نفس الوقت إلى تفنيد الرواية الشعبية عن اختيار محمد لعل وهو على فراش الموت ، تلك الرواية التي قبلها كثيرون من آل البيت . واستشهد برفض عائشة لهذه الرواية .

## ملاحظات حول بعض المسائل النظرية :

### ١ - العلاقة بين الاقتصادي - الاجتماعي وبين الثقافي :

يقيم المؤلف توازياً وتساوياً انعكاسياً بين ما هو اقتصادي اجتماعي ، وما هو ثقافي . بحيث تكاد تكون العلاقة بينهما علاقة الأصل بالصورة المنعكسة في المرآة .

والمفارقة هي أنه ، في عالم العلاقات الإنسانية ، ليس لدينا مرآة عاكسة وليس لدينا أصل ذا معالم بصرية محددة ، ليس لدينا أشياء قائمة برأسها ومجسمة تقبل التقاط الصور من هذه الزاوية أو تلك .

ولكي نصل إلى حالة تسمح بذلك ، علينا أن نشيء الواقع الإنساني ، بأن نحول المفاهيم إلى أشياء ، ونتعامل معها بصفتها تلك .

لفهم الطبقية الاجتماعية مثلاً ، يتعلق بقمة اجتماعية تتميز بخصائص مشتركة فيما بين أفرادها تميزهم عن باقي الأفراد الآخرين .

وهي خصائص قد تنشأ من الوضع النسبي لمجملة أفرادها تجاه الأفراد أو الفئات الأخرى ، قد يكون العامل الاقتصادي السياسي بمعنى العلاقات الناشئة حول العملية الانتاجية ، عاملاً مهماً في تشكيل الطبقة لكنه قد لا يكون العامل الوحيد .

ذات وضع سلبي أصبح جهادها سلبيا  
موجها إلى الداخل ، ولأنها وسطية  
أصبح نسبها يعود للخلفاء وليس  
للبنى .

أما الطبقة المشمولة بالرعاية من  
أعلى ، فلأنها سكنوية أصبح طريقها  
التصوفى سكونيا متملاً في الإشراق ،  
ولأنها مشمولة برعاية النخبة أصبح  
شيخها موضع تقديس وأصبحت تجمد  
الدور الخاص بمآل البيت دون  
الصحابة .

أما الطريقة الصوفية الشعبية فلأنها  
شعبية لا نرى لها بنية تنظيمية  
محكمة ، ونراها تؤمن بالإمامة  
وبالتكافل وبتقديس أسماء الله ، وتجمد  
الفقر .

ومفهوم طبعاً أن تكون الفرق  
الصوفية كجماعات اجتماعية وثيقة  
الصلة بخصائص الحياة الاجتماعية  
والثقافية ، لكن هل يعنى ذلك أن تكون  
صورة طبق الأصل من بنية وخصائص  
طبقة اجتماعية معينة كما حاول جران  
أن يصورها .

فالجاعات الصوفية مثل غيرها من  
الجماعات العقائدية يظل لها بنية  
محورية تدور حول مركزية الزعيم ذى  
الكاريزما الخاصة ، والمريدين المؤمنين  
به ، ونمط من العقائد الإيمانية التى  
تتخذ لدى الجماعات الصوفية شكل  
حالات وجدانية شعورية تتطلب تدريبات  
وطقوساً خاصة . وخصائصها  
التنظيمية تنشأ من نسق الاعتقاد ذاته  
المتدرج من الأمم فالأخضر فالنقرند  
الخصوصية حيث القمة التى يحتلها  
شيخ الطريقة ، وأنشطتها تدور حول  
الممارسات الصوفية التى تكون هي  
ذاتها حلقاتها التنظيمية . وهذه  
الخصائص التى تكونت تاريخياً كانت



المتقف وبين طبقة المنشأ . والأمثلة على  
ذلك لا حصر لها .  
المتقفون إذن ليسوا خلافاً إفران في  
غدة الطبقة المعنية لا تفرز إلا المادة  
المكونة منها والتى تتوقف في استمرار  
دورها البيولوجية .

والعلاقة بين الطبقة الاجتماعية من  
ناحية ، وبين متقفيتها وإنتاجهم العقل  
من ناحية أخرى ، ليست ، إذن ، علاقة  
الأصل بالصورة المنعكسة في المرآة .

## ٢ - البنية الاقتصادية الاجتماعية للطرق الصوفية :

الطرق الصوفية الثلاث التى درسها  
جران ، يعرضها على نحو يجعلنا نكون  
تصوراً محدداً لها : هو أن البنية  
الاقتصادية للطبقة التى نشأت فيها كل  
طريقة قد انعكست في بنيتها التنظيمية  
وفى بنية معتقاداتها ، بحيث أصبحت  
الطرق الصوفية ، بالذات فى الطبقة  
العليا والوسطى ، شكلاً للمؤسسة  
الاجتماعية الخاصة بها .

فلأن الطبقة التجارية طبقة فعالة  
أصبح طريقها التصوفى فعلاً متمثلاً في  
الجلاء ، ولأنها حركية أصبح نشاطها  
الصوفى متحركاً ترتقى فيه النفس في  
الطريق الروحى ، ولأنها فردية أصبح  
احتجاجها يتم بصورة فردية ، ولأنها

وأفراد الطبقة لا يظلون يسلكون  
طول الوقت سلوكاً طبقياً ، لكن  
ما يميزهم هو مواقف معينة تتميز فيها  
سلوكياتهم وانفعالاتهم بخصائص  
معينة وهى مواقف تتعلق غالباً بخبرات  
خاصة مكتسبة نتيجة لأسلوب حياتهم ،  
ودرجة ونوعية المعارف المتحصلة  
لديهم ، وأنماط التشبث الاجتماعية  
التي يتكونون من خلالها ، .. ومجمل  
هذه التصورات والمواقف والمعتقدات  
والميول المزاجية .. تشكل ما يمكن  
تسميته بالوعى الاجتماعى ذى الطبيعة  
الطبقية . وهى عملية تتطلب تاريخاً  
ولا تتم خارج التاريخ . تتطلب  
استمرارية تاريخية لتلك الخصائص  
حتى تصبح واضحة البصمات أو  
المعالم . وهو ما يتطلب بالتالى درجة من  
الثبات في التركيب الاجتماعى .

وداخل الإطار العام للوعى الطبقي  
الخاص توجد تنوعات وتباينات عديدة  
تنشج عن العوامل الذاتية الخاصة  
بالأفراد أنفسهم . فالطبقات الاجتماعية  
وأنماط الوعى الخاص بها ليست إذن  
كتلاً حرجية صماء موحدة المادة  
والملامح .

والمتقفون المنتمون لفئة اجتماعية  
معينة ليسوا نسخاً واحدة من نفس  
الأصل ، وليسوا مجرد صدق للوعى  
الجمعى ، دأباً لأنهم يتشكلون داخل  
إطار خصائص عامة متقاربة : مستوى  
ونوعية التعليم ، أفق التفكير  
والانفعالات ، أنماط الاستجابات  
والميول ؛ تنشأ لديهم سمات متقاربة .  
لكن ذلك لا يعنى أنهم يفكرون بنفس  
الطريقة . ولا يعنى أنهم يعبرون عن  
نفس المضمون . فالفردية العقلية وتعدد  
الأصوات بين المتقفين مسألة ملحوظة  
منا جميعاً . بل ليس هناك ارتباط تلقائى  
إنيافى بين المضامين التى يعبر عنها

محقق في الجماعات الثلاث التي تحدث عنها جران . وعقادها لها جميعاً أصول تاريخية سابقة على تكوين هذه الجماعات ، وسابقة بالتالي على تكوين الطبقات التي يفترض أنها مصدرها .

### ٣ - الطبقات ككائنات واعية بأدواتها المنطقية :

يجعل جران من الاستقراء نهجاً منطقياً لدراسات علم الحديث التي عبرت عن هيمنة رأس المال التجاري ، ويجعل المنطق الاستدلالي ( القياس ) نهجاً لعلم الإلهيات الذي مير عن هيمنة القطاع التجاري للدولة ، ويجعل النهج التجزيئي للمعرفة والتقليد ( التبعية ) السمات المميزة لفترة الاندماج في السوق العالمية للرأسمالية . فأوضاع المجتمع خلال تلك الفترات ، بقواها الاجتماعية المتشعبة وجوانبها ألتاريخية : الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والاقتصادية والعرقية ، تختزل إلى جانب واحد منها هو الجانب الاقتصادي ، ثم يختزل الجانب الاقتصادي إلى سمة واحدة من سماته هي السمة التجارية التي تمر بحالات متعاقبة فمرة تعمل من خلال المشروع الخاص ، ومرة تعمل من خلال الهيمنة على المجتمع ، ومرة تالفة تعمل من خلال الاندماج مع السوق العالى . ولأنها تجارية فائيل إلى النفعية والفردية يعين جميع مراحلها . أما مراحلها الخاصة فتتميز كل منها بسمة عقلية نابعة من بنيتها : فعندما تعمل من خلال المشروع الخاص يصبح تفكيرها خاصاً أى استقرائياً ؛ وحينما تعمل من خلال الهيمنة : هيمنة الكل على الأجزاء تصبح ذات عقلية قياسية ؛ وحينما تصبح تابعة مدمجة في الآخر وجزءاً منه تصبح ذات عقلية تجزيئية تابعة .

يتمثل الاستقراء في دراسات الحديث ، ويتمثل القياس في دراسة الإلهيات ، ويتمثل التجزيئية التابعة في الانتقائية الفكرية سواء أكانت أوربية أم إسلامية .

فنحن أمام عملية اختزال أخرى تجري هذه المرة على الثقافى ، فيحول بكل غناه وتعدد مستوياته وتباين أنماطه التجزيئية إلى تجريد ذهني بحث ، يحاذي إزاء المضمون . وكان ما يهم الطبقة الصائرة للسلطة ، ليس ايدولوجية ذات مضمون يفضي شرعية على سلطتها ويلبى احتياجاتها ، وإنما يهيم بالدرجة الأولى امتلاك أداة ذهنية منطقية مفرغة من المحتوى الواقعي تتناسب مع إطارها الخارجى .

فالطبقات هنا تبدو كأنها كائنات واعية بذواتها أو بالتحديد بصورتها المنطقية التي تحدد بنيتها مكانة الطبقة الاجتماعية ، فتبحث عن الصورة أو الأداة المنطقية المناسبة لها لدى مفكرى الطبقة الذين تتحدد مهمتهم في صياغة تلك الأداة ومنحها للطبقة المعنية .

### ٤ - الولع النظري والتحليل النفسى :

يبدو واضحاً أن المؤلف لديه ولع خاص بالتنظير ، فهو لا يكاد يلتقى بواقعة مهما كانت جزئية أو عرضية أو حتى خارج سياق البحث ، دون أن يجد نفسه شغوفاً بوضع نظرية لها .

فجمع الجبرتي في منهجه بين تسجيل الوقائع وبين سرد سير الشيوخ تعبيراً عن تجسده للخبرة الاجتماعية والسياسية ؛ والمخطوبان المنسيان للعار لها صلة بالحراك الاجتماعى الذى لو تم نشرها لاثراءه في المجتمع ، رغم أنهما في الطب والعلوم .

ويبلغ الولع التنظري بالمؤلف أن يقدم على إجراء عملية تحليل نفسى للعمار فينظر للتحليل قبل أن يستخدمه . وتنظيره يتعلق بالبنية التي تكونت فيها نظرية التحليل النفسى .

والنتيجة التي يصل إليها - بعد التنظير - هي أن العطار لم يتمرد على أبيه وإنما تمرد على مجتمعه ، هذه واحدة ؛ والثانية هي أن تمرد كان مرتبطاً بحالة الجنسية المثلية التي كان يعاني منها . وما يهيم هنا ليس مدى صحة التنظير ، على خطئه ، وإنما الطريقة التي يتعامل بها مع نظريات لا تدخل في سياق البحث ولا تدخل في تخصص الباحث ، فضلاً عن أنها .. النظرية وتنظيرها - بلا أثر على النتيجة التي توصل إليها . فهو يقرر نتائج في صورة أحكام لا تنبني على سياق من الملاحظات الاكلينيكية أو التحليلية ، ولا يستخدم أى تكتيك من تكتيكات التحليل النفسى حتى يمكن نسبة تلك النتائج إليه . فهي نتائج لا علاقة لها بالتحليل النفسى ولا بأى من المدارس النفسية الاكلينيكية الأخرى . وإنما هي تعبير عن وجهة نظر عموم الناس فيما يتصورونه عن التحليل النفسى . وبالأذات في مسألة ارتباط الجنس بالمواقف النفسية المختلفة . وهى المسألة التي عاد جران إلى تأكيدها وهو يحلل - نفسياً - موقف العطار من السيرة النبوية دون أن يسأل نفسه ولو مرة واحدة عن النظرة الاجتماعية للجنسية المثلية في ذلك العصر .

### ٥ - بنية النظرية وتطبيقاتها :

ليس لدى اعتراض على التنظير في حد ذاته . فهو مباح بل مطلوب لأن فيه إثراء لفهم الواقع . لكن النظرية لها بنية ولها وظيفة . فإذا لم تتوافر لها مقومات

البنية أو إذا أصبحت فاقدة القدرة على التفسير أو التنبؤ ، فإنها تفقد خصائص النظرية ، وتصبح رأياً شخصياً أو حكماً بلا مبرر .

وبنية النظرية قضايا ذات حدود بينها علاقات . والحدود يجب أن تكون على درجة معقولة من التجانس ومن الوضوح . والعلاقة بينهما التي تقررها النظرية يجب أن تكون قابلة لاثبات صوابها أو خطئها . بمعنى أن يكون واضحاً ما الذى ستكون عليه الأمور الملاحظة في حالة صحة النظرية ، وما الذى ستكون عليه في حالة خطئها . وأن تكون هناك مسألة مطروحة للبحث تجيب عليها النظرية .

فإذا أخذنا مثلاً ، ما يسميه جران « تقسيم العمل الإقليمي للثقافة » وهي وجهة النظر التي ترى أن البلدان ( العواصم ) المختلفة تمثل مجموعة مختلفة من العلاقات الطبقية في القرن الثامن عشر ، نشأت عنها نظريات معرفية مختلفة في ثقافات الطبقات الحاكمة ، فإذنا نجد أن المسألة ببساطة عبارة عن ملاحظة مفادها أن المناخ الثقافي في كل من القاهرة ودمشق واستنبول في القرن الثامن عشر كان مختلفاً عنه في البلد الآخر . وجران يفسر ذلك باختلاف العلاقات الطبقية .

فإذا حدد جران ما يعنيه بالعلاقات الطبقية ، وما يعنيه باختلافها فيما بينها : فإن عليه أن يوضح لنا كيف أن الاختلاف في العلاقات الطبقية ، وليس الاختلاف في أى وضع آخر : هو الذى أدى لاختلاف الثقافة . وكيف تنشأ العلاقة بين التكوين الطبقي وبين الثقافة ، وهل يعنى ذلك أن التكوينات الطبقية المختلفة يستبعد أن تشترك في ثقافة عامة واحدة : أو أن تكوينات



طبقية متماثلة يمكن أن يكون لديها ثقافات مختلفة ، باختلاف التاريخ أو اختلاف المجتمع .

وما الذى يعنيه بالنظريات المعرفية للطبقة ، هل هي مسألة مختلفة عن الثقافة ، هل يعنى بذلك أن لكل طبقة نظرية معرفية خاصة بها .

وهل ينطبق هذا الحكم على القرن الثامن عشر فحسب ، وعلى البلدان التي ذكرها فحسب ، أم يسرى على جميع البلدان في مختلف العصور .

وأضح طبعاً من الدعوة إلى علم اجتماع للمعرفة قائم على بنية السوق أن المسألة أعمق لديه من أن تكون مجرد حالة خاصة . فهي تبدو هنا تمييزاً بين الانساق المعرفية لبلدان المركز من ناحية ، وبلدان الأطراف من ناحية أخرى . فهو يؤكد على ارتباط المعارف في المركز ، بالعلمي والتقني وارتباطها في الأطراف بالعقلانية التي تملو على التجريبية . ومرة أخرى نتواجه بالتعريفات الفضفاضة التي تحصى أشياء كثيرة ولا نقول شيئاً محدداً يمكن إثبات صوابها أو إثبات خطئها . لكن العلاقة بين مركزية المركز وعلمية المعارف من ناحية ، وبين طرقية الأطراف وعقلانية المعارف من ناحية أخرى ، لا تجد توضيحاً كافياً .

فالعلمية الرأسمالية هي مشروع يتميز بنوع ما من أنواع العقلانية . بمعنى التنظيم الإداري والاستثماري القائم على دراسة السوق والحركة السلبية ، وعلى تطوير تكنولوجيا الإنتاج واعتمادها على المعرفة . فما هي العقلانية المتخذة في المركز والمتحققة في الأطراف .

أما نظرية الانعكاس التي ينتقدنا في أحد المواضع والتي يتبناها رغم ذلك في كافة تطبيقاتها ، فإنها لا تجد أيضاً توضيحاً كافياً : فالتعديل الذى يرى إدخاله عليها هو أن هناك مستويين لعلاقة الثقافة بالواقع الاجتماعى الاقتصادي ، المستوى الأول هو مستوى العملية الانتاجية نفسها حيث تصبح الثقافة جزءاً منها ، والمستوى الثانى هو مستوى الاستثمار التاريخي لثقافة ما وهي مسألة ثانوية . ولم يوضح لنا هل الثقافة الداخلة في العملية الانتاجية هي ذاتها المستمرة تاريخياً في المتصل الممثل لثقافة النخبة أو لا . وما الذى يجعلها وبأي طريقة تدخل في العملية الانتاجية .

على أن المسألة الأساسية ، التي لا نرى إشارة لها لدى جران ، هي الكيفية التي يتحول بها الاقتصادى الاجتماعى إلى ثقاف . فميكانيزمات هذا التحول ووسائله هي التي تمنحه قابلية أن يصسق . وقد تتنوع وتتعدد تلك الوسائل لكن من الصعب تصور أنها تحدث خارج خبرات الأفراد الهياتية ، وخارج خصائص التكوين الثقافي التاريخي للمجتمع ككل ، وللجماعات الثقافية المختلفة داخله .

وهذه الوسائل ليست مجرد قنوات بث مباشر تنقل الاجتماعى إلى الثقافي . بل هي ذاتها لها خصائصها ولها تاريخها ولها فاعليتها .

والنظرة التي تحول الاجتماعي إلى ثقلًا مباشرة ، إنما تحول الاجتماعي إلى تجريد ذهني بحث ، وتجري عليه عمليات ذهنية بحث ، وتخرج نتائجها صلبة مقبولة منطقيا لا تتغير في واقع الامر ذهن صاحبها ، الذي ان يصعب عليه أن يجد من بين العديد من المنتجات الثقافية المختلفة ، أحد الشواهد التي تبدو وكأنها اثبات لبنيته الذهنية الخاصة .

وهكذا يبدأ الطريق إلى الانساق النظرية المغلفة التي تتوالد ذاتيا في دوائر متزايدة الاتساع حتى تحتوى الظاهرة موضوع البحث بأسرها ولا تدع بها مكانا لنظرة مفادية .

## ٦ - الإسلام والرأسمالية : مسائل في المنهج :

عنوان البحث - والذي هو محور - ينطوي على حكم عام ، لم أجد له تخصيصا في متن الكتاب ، إذ ما هو « الإسلامى » الذي وجد فيه جذور « للرأسمالية » ، وما الذي يعنيه بالرأسمالية ، على وجه التحديد . احتمالات المعنى مفتوحة في كلا التعبيرين . فالإسلامى قد يعنى النص المقدس وحده ، وقد يضيف إليه النص التراثى ، وقد يعنى تأويلاً خاصاً لهما . وقد يعنى الممارسة السلوكية الفعلية لجماعة من المسلمين في عصر معين . ويمكن معين ، وقد يعنى مجمل القيم والمعايير والعقائد والمواقف التي تشكل وجدان جماعة المسلمين . وقد يعنى تحديدا نوعا معيناً من القيم والتصورات التي توجه السلوك الاقتصادي لجماعة من المسلمين . لقد كنت أتوقع أن يحدد لنا المؤلف أى معنى من تلك المعانى يعالج البحث .

وبالنسبة للرأسمالية ، فتعديدها

لديه . والذي أدرك في مقدمته للطبعة العربية ، يجعلها قابلة لتفسيرات شتى ، ويجعلها عنده عبر فترات طويلة من الزمن ، فلا يفرق على الأقل بين الرأسمالية الحديثة والرأسماليات أو الأشكال الرأسمالية السابقة عليها . فاعتبار عامل أقصى حد للربح عاملاً محدداً ومميزاً للرأسمالية عن الاقطاع . يجعل كافة الممارسات التجارية منذ بداية التاريخ ممارسات رأسمالية ، وبذلك يفقد المصطلح قيمته التفسيرية والتمييزية . فإذا كنا بصدد التساؤل عن التشكل التاريخي لعناصر الرأسمالية الحديثة في مجتمعاتنا المصرية ، وما إذا كانت عناصر داخلية المنشأ لم مستقدمة من الخارج فتحدد المصطلحات يصبح ذا أهمية مضاعفة . فإذا حدثنا الكاتب بعد ذلك عن رأسمالية ثقافية فقد وضعنا معه في سائز حقيقى . فالمفروض بحكم المنطق ، أن الرأسمالية الثقافية هى الثقافة المميزة للرأسمالية : التي لم نتفق أصلا على معنى محدد لها .

وارتباط الرأسمالية في مصر بجذور إسلامية يعنى أن الارتباط بينهما له صيغة محددة هى صيغة ارتباط الشيء بجذوره . وبالتالي فالنمو الطبيعي للإسلام يثمر نظاما رأسماليا . لكن المؤلف يوافق ضمنا على ما ذهب إليه - وبنسبة - من بحث الهام في هذا الموضوع والذي ذهب فيه إلى أن الإسلام قد يدعم الرأسمالية كما قد يدعم مختلف الأنظمة الانتاجية الأخرى . فهل يعنى ذلك بالنسبة لجران أن الإسلام ذو جذور متعددة ومتنوعة تستطيع أن تثبت نظاما اقتصادية متباينة .

أتصور أن هناك أحد احتماليين : أولهما أن المؤلف يريد أن يقول أن

الكتابات والتصورات التي كانت شائعة في أوساط المسلمين ، قبل نشأة الرأسمالية التجارية ، أعيد تأويلها وأعيدت صياغتها بحيث توأمت وتدعم النشاط التجارى المهيمن للرأسمالية . وثانيهما : أن ثمة عناصر معينة تميز بها الإسلام كما تصوره وفهمه ومارسه مثقفو المجتمع المصرى في الفترة موضوع البحث ، وأن مجموع تلك العناصر وفر الإطار الفكرى لحركة الرأسمالية التجارية .

الاحتمال الأول يتوافق مع فكرة أن الإسلام قد يدعم الرأسمالية كما قد يدعم مختلف الأنظمة الانتاجية الأخرى ، وهو ما يكاد المؤلف يصرح به في المقدمة العربية .

والاحتمال الثانى يتوافق أكثر مع عنوان البحث ، حيث يجعل للرأسمالية جذوراً إسلامية . الامر الذى يستدعى للذهن دراسة ماكس فيبر الشهيرة عن العقائد البروتستانتية وبدج الرأسمالية .

على أن هناك عدة فروق بين الدراستين . فاولاً الموضوع لدى فيبر أكثر تحديداً . فهو يتحدث عن الأخلاق البروتستانتية والجماعات الاعتقادية البروتستانتية وعلاقتها بالأخلاقيات والسلوكيات التي تطلبها نشأة ونمو الرأسمالية الحديثة . ينظمها الفريبر بالتحديد . فالعلاقة بين حدود الموضوع هنا فيها تجانس وخالية من الفجوات .

وثانياً : فهو لا يتحدث عن علاقة عليية مباشرة أو عن علاقة الاصل لصورته المنعكسة في المرآة ، وإنما يتحدث عن شروط تاريخية ذات طابع اجتماعى أخلاقى ييات المناخ لنشأة نظام إنتاجى معين ، متضامرة مع عوامل أخرى أساسية ، دون أن تدعى لنفسها مكانة السبب الكافى أو حتى

الضروي لنشأة الرأسمالية ، لكن بدونها كان من الصعب تصور أن الرأسمالية الحديثة كانت ستكون على ما هي عليه .

وثالثاً : فالوسائل أو الميكانزمات حاضرة بوضوح وفي مركز الضوء . فهو لا يجري تقابلاً بين النصوص البروتستانتية من ناحية وبين خصائص الرأسمالية من ناحية أخرى : ثم يقيم تطابقاً بين جوانب مجرده في كل منهما ، وإنما يتحدث عن النصوص من حيث هي مؤشرات لمسارات متحققة في الواقع من خلال جماعات اعتقادية تناسر هي ذاتها أصلاً متعلقة بالاستثمار الرأسمالي ، وتميل إلى الكشف وإلى الالتزام بالانفعالات وإلى الامانة ، وتعمل من القيمة الدينية للجناح في العمل المهنى الذي هو الدليل الحقيقي لرضاء الرب واصفائه . فتكون مثل تلك الجماعات بقميها السلوكية تلك ويمارساتها الاقتصادية تلك تشكل الوسيط العيان بين الثقافتين من ناحية وبين الاقتصادى الاجتماعى من ناحية أخرى .

ويذكر لا يدعنا فريب - سواء اتفقنا معه أو اختلفنا - تطلق في انساق نظرية مغلقة ومجردة لا تترك لنا - ونحن داخلها - سبيلاً للهبوط إلى أرض الواقع . على أننا لو نزعنا عن البحث غلافه النظرى لوجدنا إنجازات رائدة :

١ - فقد أعاد الباحث الاعتبار للشروح والحواشى بحيث ترقى إلى مستوى التأليف ، خاصة حينما تكون هي شكل التعبير المتاح في عصر معين .

٢ - كشف عن حياة فكرية نشطة مصاحبة لتغيرات الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، خلال فترة مهمة من التاريخ المصرى .



٣ - بين كيف يتداخل العلمانى والدينى في المؤلفات ذات الطابع الدينى ، فراصد الفكر العلمانى عليه أن يتقب داخل المؤلفات الدينية ليكتشف التحولات العلمانية التي تجرى تحت السطح .

٤ - رصد تغيرات مهمة في نوعية النشاط الاقتصادى مثل التحول السلمى للزراعة وبخول التعامل النقدى ، والتحولات الاجتماعية المصاحبة له .

٥ - بين كيف أن الرأسمالية الحديثة انضمت منذ نشأتها طابع تقسيم العمل الدولى . وحددت الأدوار - تاريخياً - لبلدان الأطراف ، مما أحدث تغيرات بنيوية في تركيبها سلبتها قدرتها على التقدم الذاتى .

#### ملاحظات الترجمة :

يتميز الكتاب بالأصل بأسلوب معقد ، وبمصطلحات متنوعة وأمل هذا هو السبب الذى جعل الترجمة العربية عسيرة القراءة ، بها من الأخطاء اللغوية والاصطلاحية والتاريخية ما يتجاوز الحد المسموح به عموماً .

فمن أمثلة الأخطاء اللغوية أن النقايات التي كانت تلقى في الشوارع أو

في النيل ، أصبحت (ص ٥٢) « نقايات السلع تباع بأسعار رخيصة في الشوارع أو على شاطئ النيل » .

والعبارة القائلة بأن الجهود الأولى في هذا السبيل (كتابة المقامات) لم تكن متقنة بطبيعة الحال ، تصبح (ص ١١٨) « وبينما كان من الطبيعى أن يمثل الرجوع إلى مراجع ما قبل الإسلام جهداً غير مرغوب فيه » .

ومن أمثلة الأخطاء الاصطلاحية : أن الاقتصاد التصديرى يصبح (ص ٢٢) اقتصاداً شوقياً في اتجاه التصدير .

ويروم الانعام بالنياشين والألقاب على الموظفين ، تصبح (ص ٢٩) « الهدايا التي يتلقاها من الموظفين الرسميين » .

ومن أمثلة الأخطاء التاريخية ، جعل تشميلس من كبار ضباط الحملة الفرنسية (ص ٦٠) بينما هو أمير بحر يعمل لدى مراد بك ، وهذا الخطأ جعل المترجم يغير اتجاه مدفعيته إلى الناحية الأخرى .

وحركة الأسيرة ، وهي حركة تسوير الأرض في أوربا ، جعلها المترجم « حركة الانفلاق » (ص ٦٧ ملاحظة) ووصل منها إلى أن « الكروم لا يحتاج إلى الانفلاق » .

وكتاب « الكشكول » الذى كان مرجعاً أساسياً للسوفائية ، جعله المترجم ، « العمل الأدبى الأساسى حول الوفاية » (ص ٨٥) وجعله يتحدث عن الإمام أبى الأنوار الذى جاء بعده بقرونين ■

هلعش

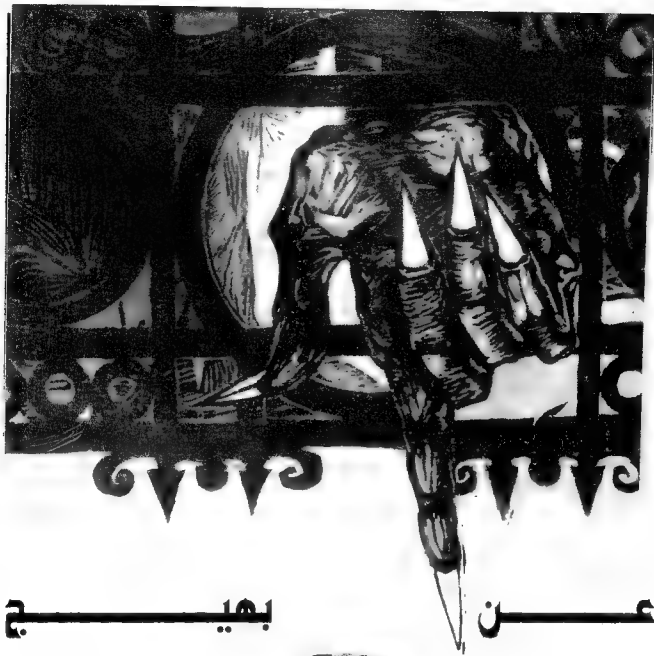
(١) مقدمة الأستاذة غلاف لطفى السيد .



تمت الفنان مصطفى متولى

# الإيقاعات والروكا

١٦٦ عن بهيج اسماعيل . صافي نار عظيم  
بغيفان سيطر اللسان ، مسرحية : بهيج اسماعيل



بها ج

ن



عن لوحة الفنان المشهور أبو العلا

**ف** عرفت عام ١٩٦٧ من خلال  
سطور استوقفتني بعنوان من  
كتاب الموتى الجديد :  
« لا تلعق جرح أخيك  
بلسان يحوى جرثومة ..  
لا تلق بصالك في حلق قدير جائع ..  
لا تطفئ مصباحك في عرض طريق ..  
تسبح فيه الظلمات ..  
لا تعزف الحان الفرحة ..  
في صحراء قفر ..  
لا تحمل قرية ماء مسومة ..  
لا تمشح معنى الحي ..  
لأنك شارفت الموت :  
يرجعنا الله .....

كان اسمه جديداً بالنسبة إلى .  
لكنني طويت القصاصة التي تحمل  
هذه القصيدة الصغيرة بوضعتها في  
محفطتي . كان الزمن قليلاً رغم كوننا

في ذروة العمر الجميل — كتبت في  
الثلاثين وكان في الثامنة والعشرين —  
فلقد كان الإحساس بالهزيمة مضيقاً  
كنا نرى أن ١٩٦٧ والطقس الذي أدى  
إليها ، قد انكسرت بمسار الأحلام إلى  
غير الطريق الذي أردناه وكان الذي  
يفزعنا هو رؤيتنا أن نفايات هذا  
الانكسار سوف تلوث أجواء سنوات  
كثيرة قادمة . وجلست أكتب للصور  
« قطع ذهني أو غير ذلك بالتحديد »  
أصور إحساساً يشبه إحساس من  
ترمل ليلة العرس ، وضمت القطعة  
أبيات بهيج إسماعيل ، وأشارت إليه :

« الشاعر الجديد المجهول : فوجئت به  
بعد النشر أمامي غاضباً طويلاً أشقر  
مثل رعاة الجبال في منطقة أسيا عند  
الحدود المتاخمة لتركيا . قال « أنا  
بهيج إسماعيل » قلت : « إذن فانت

تعرف العربية » قال : « أنا فلاح !  
قلت : « ها ! أنت بك موجة هجرة أو  
سلالة من جند المسلمين » لم  
يضحك . جدني ينظره مبالغة في  
الكبرياء : « أنا لست مجهولاً » قلت :  
« لم أقصد الإساءة .. قصدت القول  
بأن الأسطر مؤثرة وقبعتها أنك لست  
ممن تضحج بأسمائهم الصنف ..  
المجهول في زماننا هو الأكثر أمالة لأن  
معايير الذوق ليست نقية » بدأ يشرب  
الشاي فعرفت أنه صلي بالإسكان  
الانتقال إلى موضوعات أرحب . مع  
استرساله في المقاطعة والحديث عرفت  
أنه بكل المكونات : « ضاع » وقلت له :  
« أصعب الانقلاب على الإطلاق لقب  
شاعر فهو قبل أن يكتب الشعر عليه أن  
يكون : الشعر : موقفاً واقتصاداً .. وفي  
زماننا هذا : الذبيحة ، سيكون الشعراء  
أول القتل » . وعندما انصرف من  
مكتبي تمتعت : « سيكتب شاعراً أصيلاً  
لهذا البلد لكنه لن يسلم تحت بقعة  
إعلامية . سيبقى مع الدركامن في  
أحشاء مصر ، فلا هو من جالسي  
المقاهي ، ولا هو من رواد المكتبات  
الأدبية ، ولا هو ممن يمكن أن يصانع  
صاحب سلطة أو جهازاً أمنياً أو واحداً  
من المهيمنين على صفحات الأدب .  
وصدقت تكهناتي ، فقد غلغته عزاته  
الاجتماعية ، وحجبه اعتزازه الشديد  
بنفسه فلم تردّد الصحف اسمه كثيراً  
بين سطورها »



تسريت السنون في لمح البصر والذي  
كان ابن الثامنة والعشرين أصبح  
يشارف الخمسين . انقطعت عني  
أخباره طيلة تلك السنون العجاف حتى  
وجدته عام ١٩٨٥ على غلاف بنفسجي  
مكتوب عليه : « شعر : تلك الأيام :

## إسماعيل

قراءة نقدية لشاعر تتلبسه حالة  
تدفع إلى ضرورة الرحيل ليرصد  
الانفخاخ المهيبة التي تتربص  
بالآمال لتصبح « العودة » ضرورة  
أقسى من ضرورة الرحيل .

صافي ناز كاظم

العشق ، الحرية ، الموت — بهيج  
إسماعيل، وعلى ظهر الغلاف الأخير  
صورة مفزعة له كأنه أحد أبطال أفلام  
الربيع وبيانات تعريف مقتضبة :  
● «درس العلوم والفلسفة  
والسيناريو ● ظهرت أعماله الأولى في  
أواخر الستينيات ● قدم له المسرح  
العديد من المسرحيات كما عرض له  
العديد من الأفلام ● نشرت أشعاره في  
الصحف والمجلات المصرية والعربية» .

أخذت الكتاب بلهفة من التقى  
بزميل زأزال تم العثور عليه حيا بين  
الانقراض . تصفحته ورغم فرحتي لم  
أقرأه على الفور . قراءة الشعر مثل  
كتابته : تحتاج إلى حالة شحن إبداعية  
تمكن القارئ من استحضار  
الاضطرار الوجداني الذي كان عند  
الشاعر لحظة التدوين ، أو تكون قراءة  
الشعر إبداعا منفصلا عن إبداع  
الشاعر فهى القارئ وراء الصور  
والتعبير ما لم يكن بخلد الشاعر أو  
مقصده المحدد ، فتحيا القصيدة في  
ذهنه بوجه له ذاتيته الخصوصية غير  
المتصلة بأبيها الشاعر الذى ولدها .  
وهذه الحالة تحدث لى كثيراً عندما  
تشحن نفسى ويتوتر قلبى ويهجم عن  
ضخ مايتوه به تعبيراً مكتوباً ، عندها  
أمرع إلى قراءة شعر يلائمنى ، وهكذا  
لم أقرأ كتاب بهيج إسماعيل إلا عندما  
داهمتنى الحالة : المذكورة .

مازالت البساطة والمفارقة وخفة  
الظل سمات بهيج إسماعيل الشعرية  
التي تبديت لى منذ قراءتى المبكرة له .  
ومازالت القطعة الشعرية عنده شديدة

الحبكة حتى ليصعب أن تقتطف جزءاً  
منها من دون أن تحس أنك قد ارتكبت  
جريمة تشويه لعود من الصرو متناسق  
التكوين . ومع ذلك فأنا مجبرة على  
التشويه لأننى مجبرة على الانتطاف  
فليس يوسعنى أن أضمن مقال الكتاب  
بأكمله وإن كنت أود .

● ● ●

يلتفت بهيج إسماعيل كتابه بقطعة  
«البدء» :

هكن ... فيكون

فكان

واحب الله الإنسان .

كان الإنسان جميلاً .

وعلى الأرض ،

اختلف الشكل ،

وشابت فيه الألوان .

.....

طرقا شتى يمشيها الإنسان

وصولاً للبدء

وبحثاً عن صورته الأولى .

صوراً شتى .. يلقي

ومصيراً مجهولاً .

في كل الصور تخفى الشيطان ..

ثم يدخل في مجموعة من ثمانى قطع  
منفصلة ومتراصلة في أن لها تدرج في

نسج يتراكم فتتوحد وتتصل لترسم  
لوحة شديدة الإيلام لأوجاع الهجرة  
بحثاً عن الرزق ، تلك التى عاشتها  
أفواج متزاخمة من الأمر المصرية رغم  
كراهية الطبيعة المصرية للنزوح  
والسفر . ويتلبس بهيج إسماعيل تلك  
الحالة التى تدفع إلى «ضرورة» الرحيل  
ثم يرصد الانقراض المهينة التى تتربص

بالأمال لتصبح العودة «ضرورة» أقسى  
من «ضرورة» الرحيل حين يكون  
الاختيار بين قبول الهزيمة أمام «الفقر»  
أو قبول الهزيمة أمام «الذل»  
وه الامتئان المرادفين للعبودية النفسية  
التي يلغاها المهاجر في القرية .

تبدأ لوحة القطع الثمانية بـ «...»  
حيث يمتد خيط الحب والحلم :

«حطت عينك الواعدتان

على غصنى قلبى المقروء

فارتعشت فيه نهيرات الإحساس .

اهتزت كل الأغصان .

صدمت كل الأصوات .

القيمت كل الأعراس

وكل الصلوات

وعداً للتساءم

والمفارقة .

وللمحرومين

أمين ... أمين .

وعرفت الحب ذاك الفرح الآتى

من أحزان القلب

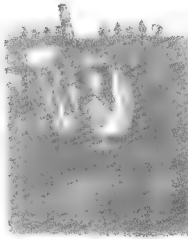
ذاك البرق الأخذ بالابصار وبالأفئدة

وبالقلب .

.....

ورعائى الحب فاعطائى

اعطائى



## اللغة الأولى

### والأجنحة الطولى

### والزمن الخصب ..

ويتعثر الخيط إذ ينتهى بالتساؤل :

«هل يكفى الحب لأن نحيا؟»

وتحاول القطعة الثانية «وعلى

الأرض ... أن تصور حافة المسمى

التي تأتى قاعدة تحت السؤال :

«فقير أنا

وطاهرة أنت

قلبا وروحاً

فطوبى لنا ..

.....

فقير أنا

في زمان الفنى

وحالة ...

في الزمان الضنين

وبينى وبينك

سبع سنين

لكي يجمع العش

أحلامنا ..

لذلك يعود التساؤل أكثر إلحاحاً في

قفة الأنشودة :

«فقير .. أنا

وأنت المنى

وبينى وبينك ... ما بيننا

فهل ينهض العش

رغم الرياح

وينتصر الحب

رغم العنا ؟ ..

وتبرز الحقائق في «مفتق الطرق» :

«الحب لا يكفي لأن نعيش

والخبز لا يكفي لأن نكون» .

.....

«إن رمت الحياة خاطر .....

«إن رمت الحياة سطر .....

.....

«من أجل عينيك ... أنا أسافر .....

ويذهب المسافر إلى «الهبوط :

«هيئت أرض الأغنياء

مسافراً بلا متاع

.....

في السوق

حيث البيع والشراء

كان السؤال دائماً :

كيف أبيع الجهد

دون أن أبيع الكبرياء ..

.....

من حظي السعيد .. إن صاحب المال

(الذى يكفلنى) ... يحبنى

لأننى أدسه ..

ورغم أنه يشعرنى بلحن

إلا أننى احتمله

وأنت تعلمين ما السبب ،

الحلم يا حبيبتى يجعلنى

أسامح المكان والزمان

والبشر .....

لكن «الأرق» مايلت أن يدهمه ثم

«الهواجس» :

جمعت بعض المال

لفقت بعض عقل

مرغماً

وبعض إحسلى بانى حر ...

ولم تكن «الهواجس» ربما ، شيئاً

فشيئاً تتبدى بواقعيتها للزفة ويتحتم

الاختيار بين «الفقر» أو «الميوودة»

وتأتى قطعة «الهزيمة» لتؤكد أن

الهزيمة أمام الفقر لهذا الاختيار هو

الانتصار الحق :

«أضعت كل ملجمعت

— ولم يكن كثيراً —

دفعته كغالة لكى أعود

لأن صاحب المال (الذى أحببته)

أهملنى

عالمى كأننى عبد من العبيد ...

.....

أضعت كل ملجمعت

— ولم يكن كثيراً —

دفعته كغالة عن القيود

لأن صاحب المال (الذى أهملنى)

أشعرنى بأنه يملكنى ،

يملك أن يعزنى — إن شاء —

أو يذلنى

أحسست أننى اخترت

بنفسى مدفنى

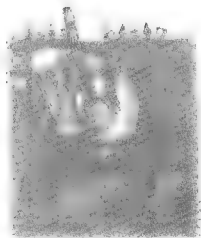
وأننى حين تركت وطنى

تركته فيه عزتى وأمنى

.....

وجئت للمل .. المفضل .. الوطنى .

.....



غدا أعود يا حبيبتي ...

.....

لا تحزنى إذ عدت مثلاً ذهبت  
ولا تظننى أنتى هزمت ...

.....

وصديقى .. إن مملكتى  
هو انتصار الروح  
لا الهزيمة !

لكن مأساة هذا المواطن المصرى ،  
الذى يخطئه الآخرون دمايته  
ليمسبونها ضمناً أو هواناً ، ويمسكته  
الشاعر نفسه الرقيقة النبيلة المقبلة  
بكل البشاشة لمناقشة الوطن — عزته  
وأمنه — مأساة هذا المواطن لا تنتهى  
عند اختياره «الفقر» مع الحرية ، هذا  
الاختيار الذى سجله وأعلته موقفاً أمام  
«الكفيل» دفاعاً أولياً عن مكرامة  
الوطن» حيث تصبح «الذات» فى  
«الحرية» هى كل الوطن» ، فها هو  
المواطن يعود لتلقفه «الأسوار» .

«كيف ؟ وأين ؟ ومتى ؟  
لأنسان

سالفك كان محكماً مبالغاً

.....

لا . لم اضل

لكنها خديعة الصواعق .

تضرم أول الأمر كأنها الشعاع

.....

وقبل أن نطعن للخداخ

تنفض .. بالنار التى تبديد

لتاكل .. الضحية .. الوحيدة ..

الشهود» .

كان هناك من يترقبه على قوائم  
الوصول :

«هذا الذى فى هيئة الإنسان قد اتلفى  
مهلاً .... قابلى فى ظلمة الطريق .

كانه يعرفنى .

كانه صديق .

وحينما علمتنى ...

أحسست فيه لهفة المشتاق !

.....

صاحته .. حكوت له

عن غرويتى ... وعودتى

وحينما رايت وجهه عيس

ظفنته مشاركا

ظفنته يحس

أحبته ... صاحبه .. امت

وشاوراً كنت طوال رحلتى معه

وهو يقود العربى

.....

وحينما ألقت .. كان قد انزلى

فلم أر العمل

لكننى رايت فى الصحراء يا حبيبتي

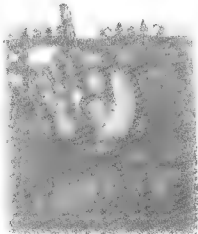
القلعة الصغيرة الجدار

وحينما استدار

رايت فى عينيه لون النار

أدركت أنتى خدعت

وأنه قد انتهى الحوار !



المنفى داخل الوطن والحصار  
والإنكار والاثام الباطل ثمن لاختيار  
«الحرية» الذى لا يتجزأ :

.....

صنفت بعد شهر

تحت بند فوضى

يكتب ضد الفقر والغنى

قصائد الشعر الرقيق للثوى

يدس سمه القوى

فى زخرف الكلام

وكان الاتهام :

كتبت ذات يوم فى صيف النجمة

— تلك التى تصدر خارج الوطن —

كتبت بالثمن

قصيدة يوم احتراق دار الأوبرا

القديمى

ذكرت فيها القوم

بشوة الخديوى .. وديون مصر

.....

لم أنف ما اتهمت به

لكننى أسمع أنتى كتبت ما كتبت

.....

حبا لمصر والوطن

وأنسى — القسم يا حبيبتي

الحزينة —

كتبت بلا ثمن !

.....

عُلفت الأبواب

على أمان لاتزال فى الرؤى عذاب

ببنى وبيتك الأسوار .. والصحراء

والذئب .

ببنى وبيتك الليل الذى لا ينجل

لكننى فى ظلمة السرداب

لا ألق النور الذى فى داخل ..

ويأتيه الجلال في «الزاد» التي تنهى  
الأناسيد الثمانية : وماذا يمكن أن  
يكون «زاد» الجلال سوى :

«يضريني حتى يرى الدماء»  
يتركني معلقاً  
لكي يظل نحو الأرض وجهي  
شلخصاً

فلا أرى السماء

.....

يريجني الإغماء .....

● ● ●

ولكن بهيج إسماعيل أحد الذين  
عاصروا التعذيب الغاشم في الستينيات  
والظلم والشتات في السبعينيات يفتح في  
الثمانينيات ومع بداية التسعينيات  
عينيه على كل الجراح بحكمة «بلال» :

«أحد ... أحد ... أحد»

يعذب الإنسان بالجسد

لكي تذل فيه الروح

لكنني — وقد جريت — لم أعد

أحس بالتنظيف في الجروح

وكلما عذبت بالجسد

تشفى في الروح .

يقول لي الإجهاد :

لو لم يكن للأرض معنى يحفظ الحياة

ماهدمت على رؤوس الأولين

— إذ طفوا —

قصورهم وملكمهم والجاه

.....

تقول لي الاصفاد :

لو لم يكن للأرض معنى ... مارعاهما  
الله

بصفوة من العباد

يدعون للعمل .. فيقهرون

يكلون في القيود

يقتلون

لكنهم يحيون في ضمير الكون

يبعثون .....

ومع غفاته للعشق والحرية يفنى

لموت ، فراء طائراً يبلله بالشوق

والفرل :

يا طير الراحة .. علفني

يا من اعفني .. علفني

فأنا أحبيتك يا كنت

.....

كل الأشياء تفهم الآن

كل الأشياء تفهم

عبر الأزمان

تسافر في الحلم الأبدى

الريح

وطير البر

وطير البحر

وقمر الليل

وعطر الزهر

وهمس الشعر

وتلك الأيام الاحلام

.....

كل الأحياء الآن تعود إلى الارحام

.....

الآن أعود لرحم الأرض

لرحم الأم

أعيش اللحم

لأولاد

في تلى الأيام .

● ● ●

التقى بهيج إسماعيل ملتقياً أقول :

— ليس لدى سوى كتاب شعر واحد

لك .

فريد منطقياً .

— ولماذا يكون لي أكثر من كتاب واحد ؟

— ليس لديك قصائد ؟

— لدى مايقلا عشرين كتاباً !

— ومن ثم ؟

— ألا تعرفين أن أكتتابي نهر هاديء

صغير مستقر ؟

أعنى أنني مادمت مستقماً بكتابة

الشعر فلماذا أتكرر بمحاربة نشره ؟

— وماذا قلت أخيراً ؟

— في مذابح إسرائيل ضد الانتفاضة :

«ذهبوا طغلاً في الشهر الرابع من

عمره ،

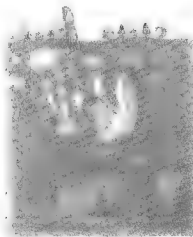
لايدري شيئاً من امره

سوى أن هنالك فرقاً في الطعم ،

أدركه بالطعم ،

مايين اللبن الآتي من شى الأم

وبين الدم .. ■





اللوحه : منظر طائرين - شبك قاع من الفخار القديم

المنظر . شقة صغيرة من غرفة واحدة وصالة .. محتويات الغرفة تدل على انه مسكن فردي .. محتويات الشقة بسيطة .. ونظيفة وجميلة .. كنية يعولها رفاق من الكتب المترصصة .. ومقعدان عليهما جرائد وملابس متناثرة .. تليفزيون ابيض واسود صغير .. مروحة قديمة الطراز .. مدفاة رخيصة .. غاية ( بوصة ) طويلة نبات ظل وحيد من النوع المزهر موضوع على الإفريز الداخلى للجدار - وهو بروز طويل ضيق بطول الجدار تقريبا يمتد أسفل النافذة الوحيدة الزجاجية - على النافذة ستارة مسدلة ولذلك الغرفة شبه مظلمة - رغم اننا فى الصباح - إذ لا يوجد سوى شعاع ضوئى نافذ من الشمس عبر زجاج النافذة والستارة ليضيء منطقة صغيرة محدودة بجوار النبات المزهر .

يسمع سعال خفيف للشباب .. يبدأ هادئا ثم يتطور ويقوى وينتهى صمت . ثم يسمع رنين جرس الباب مرة يعقبه صمت ثم يتكرر الرنين لنسمع صوت الشاب الذى كان يسعل .  
ص . الشاب : مين ؟  
ص . نرجس : أنا  
ص . الشاب : مين ؟  
ص . نرجس : نرجس  
ص . الشاب : نرجس .  
ص . نرجس : افتح يا أستاذ  
« يظهر ببغاء يسير على إفريز النافذة يتوقف فى المنطقة المضيئة لكتشف أنه هو الذى يرد » .  
الببغاء : « بصوت الشاب » مين ؟  
ص . نرجس : نرجس يا أستاذ سالم .  
الببغاء : ادخل يا نرجس .  
ص . نرجس : الباب مفتوح ؟  
الببغاء : ادخل يا نرجس .  
« ويصفق بجناحيه .. ويختفى »  
« يدفعه خفيفة للدخل يفتح الباب ويدخل نرجس فى الضوء الخافت وتترك

الباب مفتوحا » نرجس فى يدها جردل «  
نرجس : صباح الخير  
الببغاء : « بصوت الشاب » صباح الخير .  
نرجس : .. أفتح الستارة ؟  
الببغاء : « بصوت الشاب » افتحى الستارة .  
تتجه نرجس إلى الستارة وتفتحها فيفهم النور المكان .. وفى النور نرى مكونات الشقة .. ونرى اربعة مزاليج مثبتة على الباب من الداخل .. كما نرى قفص الببغاء فارغا .. أما مرجس فى امرأة جميلة شابة فى أواخر العشرينيات ترتدى جلبابا زاهى اللون ،  
نرجس : أفتح .. الشباك ؟  
الببغاء : « بصوت الشاب » : افتحى الشباك .  
تتجه للنافذة المفتوحة وتطل بنصف جسدها على الشارع أسفل وتطلق زغرودة ثم تعود .  
نرجس : « كما لو كانت تحدث

# سليط السنان

مسرحية

بهيج اسماعيل

نفسها « شكهم يفرح ! ..  
الحمد لله .. كان كابوسا  
وانزاج - تثلثت وراعيها  
فلا تجد أحدا .. توجه  
كلأما تجاه فتحة الغرفة  
الداخلية بعد أنك ..  
أدخل أملا إليه عثمان  
أمسح السلام ..

« لا تتلقى ردا » أدخل ؟  
« تقترب من فتحة الغرفة »  
أستأذ سالم ! « تقترب  
أكثر » انت نمت تاني ؟

الببغاء : بصوت سالم كأنه شريط  
مسجل - أنا مش  
موجود .. ألى عازني في  
حاجة يكتب ورقة ويعلقها  
على الباب !  
« نرجس تثلثت حولها بحثا  
عن مصدر الصوت إلى أن  
تري الببغاء »

نرجس : هو أنت ؟  
الببغاء : أنا مش موجود  
نرجس : بشارك لي يا كوكي ..  
خلاص .. اتطلعت ..

الببغاء : بصوت سالم « الحق  
إليه قبل ما تنقطع ..

نرجس : حاضر .. وحسب لكم  
الالباق كان قبل  
ما أمسح سلام العمارة ..  
بس أخذ نفسي الأول ..  
كان كاتم على نفسي ..  
« وهي ترتب بعض الأشياء  
في المكان »

الببغاء : الحق لي قبل تنقطع ..  
نرجس : عامل لي شيخ بأسارة  
أيه ؟ وطول النهار قاعد في  
البيت يوظف في شوية عيال  
عواطية وأنا أجري وأخدم

في البيوت وأدى له .. كان  
عازني اتجسس على  
البيوت اللي يادخلها .. لكن  
يتقطع لساني ان كنت قلت  
كلمة واحدة على حد  
« تنادي » أستاذ سالم !  
هو فتح لي ونلم تاني ؟

الببغاء : إليه حنقطع !  
نرجس : أول ما الكسركو هموا  
عليه هو وصبيان .. عمل  
أنه بيوصل .. زى زكى  
رستم في الفيلم .. الضابط

قال الله سلم يا خميس راح  
مسلم .. أنا ما صدقت  
وقلت له طلقني يا خميس  
انت حناخد تاييدة وأنا  
أضاف على نفسي من  
الفتنة .. قال لي لا مش  
مطلق .. قلت له حشده  
عليك .. حشده عليك  
بالحق .. طلقني قال لي

لا .. عيل من صبيانه قال  
له حكم الشرع يا شيخ  
خميس .. الشرع بيقول  
خذون بالمسروف  
ومسروحن بالمعروف ..  
سرحها يا شيخ خميس ..  
راح تأنف في وشه  
ومسرحني .. ويرضه  
شهدت عليه .. قلت لهم  
كان بيلم بمب العيال ويعمل  
كتايل ..

الببغاء : بصوت سالم « إليه  
حنقطع  
نرجس : بس الناس بيقولوا ممكن  
يهرب من الحبس وييجي لي  
ينتقم مني ! .. ييجي  
أزاي ؟ دا الحكومة يا عته

لنا في امبابة ييجي عشر  
تلاف عسكري ..  
مترصمين تحت في  
الشوارع زى عدان النور  
لو هرب من الحبس حيقدر  
يعدى من الهلعة دي  
أزاي ! أنا مش عايزاهم  
يمشوا .. شكلهم كده  
يفرح .. والنبي لاشجهم  
تاني « يتجه الى النافذة  
وتزغرد » .. ثم تأخذ  
الجرذل في يدها ويتجه الى

الحمام ..

نرجس : الحمام مقفول .. ومش  
شايقة حد في الاودة ا يكون  
نام في الحمام ؟ للناس  
امسك بقويناموا في  
الحمامات .. اصعبي أزاي  
دلوقت ! تنق على الباب «  
ثم تتجه قلقة الى قصص  
الببغاء وتكيش منه حفنة  
من الفول السوداني «

نرجس : للببغاء « الوافف خارج  
القصص لامزأخذه ..  
مفطرش

الببغاء : في غيظ « نرجس حمارة !  
نرجس : ولا يكون دخل ياخذ دش  
قيل إليه ماتنقطع انزحلق  
على البلاط أعشى عليه ؟ !  
أيس عليه من حرم  
الباب .. عيب ! افتح عليه  
وهو عريان يقمى على  
جنبه !

« تتجه الى قصص الببغاء  
وتأخذ حفنة أخرى من  
الفول السوداني «

الببغاء : « صارخا » نرجس كلبه !  
نرجس كلبه !

نرجس :

بس لازم افتح برضه ..  
الضرورات تبيح  
المحظورات ! « تنجح الباب  
الحمام وتضع كفيها على  
عينها .. ثم تفتح الباب  
تدريجيا حتى ينفتح  
تماما .. ثم تنظر من خلال  
فتحة أصابعها فلا تجد  
أحدا » يا لهوى !  
الا يكونوا مسكوه زى  
جوزى ! « وتسرع الى  
قفص الببغاء لتأخذ بعضا  
من فول السوداني »

الببغاء :

« صارخا ناديا »  
يا لهوى !  
نرجس : مفطرتش .  
الببغاء : « مستنزا » يا لهوى !  
نرجس : بعض السوداني المحلات  
قافلة .

الببغاء :

يا لهوى ؟؟؟ ..  
« تسرع نرجس الى الحمام  
وتدخله وتغلق الباب على  
نفسها بينما الببغاء يتسلط  
في الهواء وهو يلطم وجهه  
بجناحيه مستعرا في  
الصراخ من خلال فتحة  
باب الشقة ثرى سلما  
صفيرا يتدلى من على  
السطوح ليستقر أمام  
البسطة . ثم ترى سالم  
نازلا عليه مسرعا إلى داخل  
الشقة أخذ السلم المزوج  
معه وهو يسعل بنفس  
الطريقة التي كان يقلدها  
الببغاء .. وما إن يراه  
الببغاء حتى يصمت

سالم :

« للبيضاء بشيء من العتاب  
كأن بينهما خصاما » حد

سأل على ؟

الببغاء :

أنا مش موجود  
حد سأل على ؟ !  
الببغاء : اللي عايزنى يكتب لى ورقة  
ويعلقها على الباب .  
سالم : مين اللي دخل وفتح  
الشباك ؟  
الببغاء : بصوته هو نرجس خماره .  
سالم : بلاش الالفاظ دي .. هي  
جت ؟  
الببغاء : أنا جعان .  
سالم : وأنا جعان .. لكن فيه  
بنادق تحت .. والمحلات

الببغاء :

أنا جعان .  
سالم : متعليش صوتك .. الناس  
يفتكروك أنا .  
الببغاء : أنا جعان .  
سالم : وأنا سبت لك الباب مفتوح  
مطرتش ليه ؟ نمت فوق



قافلة .. وأنا معنديش  
استعداد أنزل سلمت  
واحدة . « ينظر  
للقفص » .. على الأقل أنت  
فطرت .. أنا ما اتعشقتش  
من امبارح « ينظر ثانیه  
للقفص » أكلت السوداني  
كله ؟ !

الببغاء :

« في حرقه » نرجس كليه ؟  
سالم : بلاش الالفاظ دي ..  
« الببغاء يقلب له رأسه »  
وبلاش البصة دي ..  
بصتك فيها حزن جيل  
كامل ! متحسسينش  
بالعجز ! مش حقير أجيب

الببغاء :

أنا سبت لك الباب مفتوح  
مطرتش ليه ؟ نمت فوق  
السطوح عشان ادبك  
الفرصة كاملة أنت حر ..  
أنا دلوقت خالي شغل ..  
بلقط ريق يوم بيوم .. أنت  
خدت على أكل الفراخ لما  
كانت طرول كويسة ..  
دلوقت الحال اتغير ..  
لا فيه فراخ ولا حتى  
عضم .. ويمكن المسألة  
تطول .. ومش مستعد  
أتحمل البصة الحزينة اللي  
في عينك دي أكثر من  
كده .. بتعسنى أنك  
ضحية وأن أنا سجان ..  
الفرصة لسه قدامك ..  
الشباك أه .. والفضا  
أه ..  
« لا يتحرك الببغاء ..  
تظهر نرجس خارجة من  
الحمام .. تجلبها بمثل من  
أسفل .. تحمل الجردل

الملوء بالماء بيد .. وتشمر  
جلابها قليلا عن ساقها  
باليد الاخرى ..

نرجس : لأمأخذة يا أستاذ سالم .  
سالم : يفاجأ بها « أهلا  
يا نرجس .. لقيتى فيه ؟  
نرجس : لقيت .. مشيرة للبيفاء »  
قال لك ؟  
سالم : على ايه ؟  
نرجس : اتطلعت .  
سالم : ليه ؟ !  
نرجس : مسكوه !  
سالم : جوزك

نرجس : كان كابوس وانزاح .  
ما تعرفش جابوا سره متين  
مع انه كان حويط اسايب  
باب القفص وباب الشقة  
مفتوحين ؟ مش خاف  
للبيفاء يطير !

سالم : أنا عايز أطلقه  
نرجس : تطلقه ؟ !  
سالم : أعفقه .. حاسس ان أنا  
ساجنه .

نرجس : بعد عشرة تلتاشر سنة  
تطلقه ؟ ماتبيعه احسن .

سالم : لا .  
نرجس : ولو طار ووقع في ايدين  
العسكر تحت ؟ .. أنا  
أعرف ان سره عنده من  
كتر ما بيتكلم معا .. يقول  
كلمة كده ولا كده تتقهم  
غلط حجيبيوك أنت وتتأخذ  
في الرجلين . » يصمت  
سالم « وده لسانه قالت  
وحافض اسمك .. وعنوانك  
وبيتكلم بصوتك ..  
» تضحك « يعنى زى  
مايقولوا المتحدث الرسمي

بتاعك ! ووعيه .. ممكن  
بيجوا يقتضوا هنا في اى  
وقت .. فهمه يقول ايه  
ومايقولش ايه بدل ما يبقى  
شاهد عليك ! خلى الباب  
مفتوح حرجع أملا تانى .  
« وتخرج كانها لم تقل  
شيئا بينما يجمد سالم  
مكانه ثم يتحرك في قلق  
ويغلق النافذة » .

« سالم يرتكن الى النافذة  
تجاه البيفاء .. يرمقه بحدة  
وينظرة جديدة تجعل  
البيفاء يترك مكانه ويطير  
ليتحذ وضعه أعلى السلم  
المزدوج ... ويبادلله نفس  
النظرة .. سالم يعتمر  
جبهته كأنما يتذكر ما قاله  
للبيفاء من كلام يمكن ان  
يدينه أمام السلطة ثم  
يعاود النظر للبيفاء وينبت  
في صمت دوامة من الكلام  
المتداخل بصوت البيفاء  
والذى لانتبين معظمه في  
الاول ثم تبدأ تبين منه جمل  
متفرقة أو مقاطع من حوار  
يفصل بينها فترات صمت  
قصيرة كأنها نقط فاصلة  
تقابلها اطرافات سالم  
ونظراته للبيفاء الذى يحرك  
رأسه مجسدا  
المسموع » .

من . سالم : « على لسان البيفاء »  
الخوف موت الناس ياكوكو  
بقى كل واحد ميت جوه  
هدومه ومتعين حارس على  
جثته  
لوكانوا سابوا

الحشيش .. ماكنش دخل  
الهيروين .  
ولو كانوا سابوا  
الاشتراكيين ماكنش ظهر  
الارهابيين .  
الإعدام هو الحل .  
: أنا المهدى المنتظر . سالم  
حرجع زى الإنسان الاول  
وحجيب بندقية  
أنا المهدى المنتظر  
أنا المهدى المنتظر  
ها ها ها ..  
ها ها ها ..

سالم : « ينهض سالم ممسكا  
برأسه » لازم انسبه الكلام  
ده كله

البيفاء : أنا جعان .  
سالم : عاوز تاكل ؟  
البيفاء : ايوه .  
سالم : تغير اقوالك كلها ! الاكل  
جوه انا مخبيه ! لو سمعت  
كلامى ونفذت حاكلك جوز  
ولوز ويندق .. مكسرات  
شايها من رمضان اللى  
فات في مكان سرى .. مش  
خسارة فيك ما دام قلبك  
على .. ولو تحب تحلى فيه  
زبيب شامى اكسلنت وارد  
سوريا .. فكر .. وجفحت لك  
التليفزيون على الاعلانات  
اللى بترقص عليها ..  
وخصوصا اعلان  
الشمعدان ولو تحب ارقص  
لك ارقص لك كمان .  
« ويتجه الى التليفزيون  
ليفتحه »  
: أنا جعان ..  
: لحظة يا كوكو بدور على  
الاعلانات

قناة أولى : ... والحى محاصر الان  
بائتى عشر ألف شرطى  
وثلاثة آلاف من الضباط  
ولا مجال لهروب أى أحد  
« يحول القناة »

القناة الثانية ... « بصوت مسئول »  
أحنا تهاونا معاهم قبل  
كده .. لكن من النهاردة  
مفيش تهاون .  
« يقلب المحطة »

القناة الثالثة ... وجايز يكون بعض الى  
بنعتقدلهم مظلومين ..  
وتكون خدناهم  
بالشبهات .. ده شيء  
وارد ... لكن النيابة العامة  
هى .....

« يقلب المحطة بعصبية »  
القناة الرابعة .... وفى قضية الاسكندرية  
طالبات النيابة العامة  
بالإعدام لكل من ...  
« يقلب المحطة »

القناة الخامسة ..... صدق الله العظيم ..  
الفاحة .

« يغلغ التليفزيون .. وتعلو  
انفاسه .. تعود نرجس  
داخلة بالجرديل الفارغ  
لتسلا .. تتوقف حين  
تراه »

نرجس : القلط مبهلة السلاام ..  
دالقة صفايح الزيلة كلها .  
بتوقعها وتدلقتها .. حتى  
شقة تمانيه الى يبعطروا  
زيالتهم فى كيس القلط  
بتلق الكيس بضواقرها  
وتتمكش فيها وكل ده  
بييجى على دماغى .. پس  
أرجع وأقول النظافة من  
الإيمان .. كاتى يزكى عن

عافيتى .. كان هاند حيل فى  
عمائل الشاى للعالى الى  
لامهم حواليه .. رينا انتقم  
لى - بس القلط معذورة  
برضه يا استاذ سالم ..  
الناس ما تسيبش حاجة فى  
الزيبالية .. حتى غضم  
السك بقوا يفرموه  
ويعلوه شربه .. أنت  
بطلت تصيد سمك ؟

سالم : امبارح والنهاردة ويس ا  
نرجس : المساكر ضايقوك فى  
حاجة ؟



سالم : ويضايقونى ليه ؟ .. هوه  
صيد السمك ممنوع ا  
نرجس : نفسى فى البورى ! البورى  
اطعم من البطلى .

سالم : البورى فى البحر .. أنا  
بصيد فى النيل .

نرجس : البورى غالى .. بس لذيق .  
النسيرة كده تطلع فى ايديك  
ماسكه بعرضها  
ولا البطارخ الى فيه .

البقاء : أنا جعان !  
نرجس : على فكرة البقيفان ده  
بيفهم .. خد بالك منه ..  
تسمع عن حكاية العصفور  
الاخضر ؟

سالم : مين العصفور الاخضر ده ؟  
نرجس : « تقنى فى تغنيهم وبصوت  
مفلول »

أنا العصفور الاخضر  
الاخضر  
مرات أبوسا دبحتنى  
دبحتنى  
وأبوسا راخر كل لحمى . كل  
لحمى

سالم : « دون تركيز » مش واخذ  
بالى !

« تقلب الجرديل وتجلس  
عليه »

نرجس : البقيفان ده كان لونه  
أخضر وهو صغير ؟

سالم : مش فاكرك ؟  
نرجس : بشوف ببيض ازاي ؟ بقول  
لك بيفهم .

سالم : أفكر كان رصاصى وديله  
أحمر .. ليه ؟

نرجس : واشترتته ولا لقيته ؟  
سالم : لقيته الصبح واقف على  
الشباك

« تنهض واقفة فجأة »

نرجس : هوه الى جالك من نفسه ؟

سالم : لقيته حاطط على الشباك

نرجس : يبقى مشترك .. واسأل  
سنتك أن كانت عايشة ..

سالى حاكياى حكاية الطير  
الاخضر الى الواحد يصيح  
الصبح يلاقيه واقف على  
شباكه .. ده بيبقى فى  
الاصل بنى آدم .. عيل  
صغير بس مرات أبوه  
حدقت عليه ودبعت وقدمت  
من لحمه لابوه أكل منه  
وهو غافل بعد كده روحه  
اتحولت لطيور أخضر كل يوم

يقف على شباك يفتنى	نرجس	: سرسوب رفيع كده .	سالم	: ما انا اقدر انزل واجيب له
حكايته والناس مش فاهمه	سالم	: مانتزلى اى شقة تملئ		اكل . بس انا علوزه جعان
ويبص لهم بعينه الحزينة		منها .. تحت ضغط الميه		كده شويه .
ولاحد مقدر .		عالي .	نرجس	: ليه ؟
سالم		: « تظهـر نرجس بدون	سالم	: حديبه على كلام جديد
: « فى ضيق » يس انسا		الجردل »		وعشان يحفظه بسرعة ..
لا اتجوزت ولا كان فى ابن		: « بتسوع من الانكسار »	نرجس	: لازم تجويه الاول .. لو
ولا مرات أب .. وده		بتطردنى يا استاذ سالم ؟		شبع بيبقى غيبى !
بغيران طار من اى قصص ..	سالم	: انا ؟ انا قلبى عليكى .	نرجس	: اهو ده العلم !
لانه طير .. وتلسه يطير ..	نرجس	: « فى تأثير » ميجيش اسمع		: « تتأمل نرجس سالم
وحياته فى الطيران .. وحط		الكلمة دى .. كان جاوزى		للحظة »
هنا صدقه .. صدقه مش		دايمـا يقولها لى بعد		: « بتشتغل ايه يا سى سالم ؟
اختيار . ولونه رصاصى		ما يهنى .. يضرينى ويقول	سالم	: انا ؟ .. موظف .
مش اخضر .		لى : انا بطلعك .. انا قلبى	نرجس	: فين ؟
نرجس		عليكى .. وهو لا كان	سالم	: ليه ؟
: طمعتنى .. كنت لسا كراه		بيعلم ولا كان بيتعلم	نرجس	: كثير كنت اشوفك تخرج
روح ا املا الجردل باه !		ولا كان له قلب خالص ..		قبل الفجر ... لا ميعاد
: « وتتصرف الى الحماص »		انا متربيه على ايد مرات		صلا .. ولا ميعاد شغل .
: « سالم يتأمل الببغاء فى		أب يا استاذ سالم - واللى		كنت بتروح فين ؟ تقعد فى
شبه شك متأثرا بما قالته		متربى على ايد مرات أب		الجامع .
نرجس بينما الببغاء يقلب		بيبقى حساس للماهة . انا	سالم	: « فى نفس قاطع » لا .
له رأسه ناظرا اليه نظرتة		متعلمة برضه ويقرا		الجامع . لا . لسا أحب
الحزينة »		الجزئان » وتمسح دمعته		اصلى بصلى هنا ..
: « يفتنى مقلدا غناء نرجس		وتتصرف بسرعة تجاه		ولوحدى .
بصوت طفولى »		الحمام »	نرجس	: جوزى كان نفسه يسحب
انسا العصفور الاخضر				رجلك معا .. كان بيعجبه
الاخضر				قوى نشاطك
مرات ابويا دبطننى	الببغاء	: « زاعقا » انا جعان		
دبطننى		: « يقترب منه سالم »	سالم	: « فى نفى قاطع » انا مليش
وابويا راخر كل لحمى كل	سالم	: « محذرا » لو غليت صوتك		اى نشاط !
لسمى .		تبانى حبسك فى القفص	نرجس	: صحياك قبل الفجر مش
: « ثم بصوت اخر حاد »		زى أول ماجيت ..		نشاط .
انا جعان		وحصيك تموت من الجوع .		
: « يقترب منه سالم »		: « تعود نرجس وهى تمسح	سالم	: آه .. يحب امشى فى هوا
ويصوت خفيض حتى		أنفها فى كعها من أثر		الفجرية لانه هوا نضيف
لا تسمع نرجس »		البكاء »		مش ملوث .. يعتبره فطار
سالم		: انا اللي كنت اكله .. حنزل	نرجس	: مجاني
: « حتغير اقوالك .. حتاكل ..	نرجس	: « اجيب له اكل ان شاء الله		: ويعد ما تظفر ؟
حتفتنى مش حتاكل .		من آخر الدنيا .. المساك	سالم	: بروح النيل اصطاد ..
من نرجس: مين اللي كان بيفتى ؟		عارفتنى ..		هوايه .
سالم				

لهيئة البريد « .. إذ نحن الآن - بشكل ما - في أحد مكاتب هيئة البريد .. والساعي الذي يهرول داخلًا يحمل على ظهره زكينة كبيرة معلومة بالخطابات ويلقي بها أمام سالم »	نرجس : ولبيدين تروح شغلك . سلم : يس بقالي مدة وأخذ أجازة بدون مرتب ! نرجس : البغيفان ده دكر ولا نتاية ؟ سلم : اه ؟ ! نرجس : بغيفان ده ولا بغيفانه ؟ سلم : ماكشفتش عليه . ليه ؟ نرجس : حشوف لك له بيعه حلوه . سلم : أنا لا محتاج فلوس .. نرجس : « تلمس ذراعه بحركة مرحة مفاجئة » يعني متجوز ! وتتصرف لتوها الى الحمام .	نرجس : ليه بس ! داحتى حيسة الطير حرام .. ليه تتحمل أنت ذنبيه .. اللي حيفده دكه غنى وواحد على الحيس .. ظابط في ليان طره .	نرجس : يمسك بها فجأة « اوعى تجيبى له سيرة اتى عندى بغيفان ! نرجس : « بلينة تامة » حاضر ! سلم : ينزل يديه عنها تأخذ الجردل وتتجه للخروج « ماتقلش الباب .. سييه موارب .	المساعي : البس جاكنتك .. الرئيس جى . سلم : « الذى قوجىء » الرئيس مين ؟ المساعي : الرئيس ؟ سلم : الرئيس الرئيس ؟ المساعي : بسرعة « يلتقط سالم جاكنته بسرعة » سلم : الرئيس جى .. جى عندى أنا هنا ؟ ! ما قالوش يعنى في الجرايد ؟ ! المساعي : زيارة مفاجئة . فسين العدسة ؟ سلم : أهه « يخرج من جيب الجاكنت عدسة كبيرة جدا . المساعي : خد اشتغل « يخرج له الساعى بعضنا من الخطابات من الزكينة .. يفصل قراءة عناوينها بالعدسة المكبرة سلم : معاه حد ؟ المساعي : السيدر العام .. وخير اجنبي جى يصلح الهيئة . سلم : ورئيس الهيئة فين ؟ المساعي : هو الى جى ! سلم : هو ده الرئيس ؟ المساعي : زدد الجاكنته ، وارتمش يمكن تترقى . سلم : « سالم يخلع الجاكنته
--	---	--	---	--



« يتجه سالم الى الكتبة ويجلس بجوار الجرائد المنتشرة .. متطلعا الى النافذة ثم إلى الباب ثم الى البغيفاء ثم الى السقف »  
 هـ . ملجى : استاذ سالم .. استاذ سالم . استاذ سالم .  
 « الصوت أت من الداخل .. وقبل أن يظهر صاحب الصوت تسحب الإضاءة عن البغيفاء ويصبح خاراج مجال البصر .. ثم يظهر أحد السعاة في زى تقليدى وعلى صدره شارة نحاسية ترمز

هـ . نرجس : نعمين  
 سلم : هو جه جورك كان يعرف اسمي ؟  
 هـ . نرجس : قال مرة انه كان يعرفك وأنت صغير !  
 البغفاء : « زاعقا » بصوته هو .. « وهو يلطم بجناحيه »  
 يا لهوى يا لهوى  
 يا لهوى .  
 « تعود نرجس ومعها جردل الماء معلوم »  
 نرجس : ده نتاية ! .. ما دام لقط يا لهوى وقالها يبقى نتايه .. فيه واحد في العمارة عنده اخوه جاييه يتلتالاف جنبه .. دكه دكر .. بيتهنك للملوك الاربعة اللي حكموا مصر .. أنا حيس لك نبضه دلوقت حالا .. حكلم مراته عن كوكو  
 سلم : أنا مش عايز ابيعه .

سعيد لان لسيديك هنا فلاسفة .	قسم مكتبات	الدير	ويلقيها فوق زكية
المدير : « المدير العام ينظر له بقيظ » أنا فاهم !	لا .. قسم فلسفات .	سالم	الخطابات »
« سالم يريه عدسته الكبيرة المكبرة »	فيلوسوفى	الدير	« يدخل رئيس الهيئة وبجواره خير اجنيسى ومعهما المدير العام .. يظل الساعى راقعا يده بالتحية كصنم بينما الداخلون يتجاهلون سالم كانه غير موجود »
« ناس از مائ ديوجين لامب ! » مترجما للمدير	ومين الى حطك هنا في قسم المهمات ؟	الرئيس	الرئيس : قسم ايه ده يا ذكى ؟
هذا هو مصباح ديوجين الخاص بى ويريه كيف يبحث بها عن العناوين الصفيرة الثائثة في الخطابات . يفهم الخبر المعنى	فيلوسوفى ؟	الخير	المدير : المهمات يا فندم .
الرئيس : « ديوجين ! ديوجين ! « ويعانقه »	بييس !	سالم	الرئيس : مهمات ايه ؟
« مين ديوجين ده ؟	يو ؟ !	الخير	المدير : الجوابات والطرود الى عناوينها مش باينة .. والى مكتبة بخط ما يتقرىش .. كل الاشياء الى ما بتعرفش نستدل على صحابها .
المدير : مش عارف .	بييس !	سالم	الرئيس : « مضمصرا » يعنى قسم الاشياء المهمة
ده يا فندم فيلسوف يوناني قديم كان شايل مصباح منور ومائى بيه بالفنار .	« يسلم عليه الخير ويهز يده .. بينما يتبادل رئيس الهيئة والمدير العام الغيظ لكنهما كالعادة بيتسمان على اخر ايتسم الخير »	الرئيس	المدير : تمام يا فندم « ثم يترجم للخير » .....
الرئيس : ليه ؟	« لورئيس الهيئة » مشيرا لسالم في سعادة كانه يقدمه لها « فيلوسوفى !	الخير	الرئيس : « ثم لسالم » وانت مين ؟
« بيدور على الحقيقة !	« ميتسما » بييس !	الرئيس	سالم : « بقيظ لتجاهله »
« وانت يا دىوجين اليونانى ؟	« الخير يهنى » رئيس الهيئة بالشدة على يده »	الخير	« شئ من المهمات الى هنا يا فندم « الرئيس لا يعجبه الرد .. ولا المدير العام .. لكنه بيتسم على اثر ايتسم الخير .. المدير العام بحركة احتقار يؤشر للسامى فينصرف لتوه خارجا . »
« أنا ديوجين المصرى . وده مصباحى	« للورئيس » مودرن فيلوسوفى ؟ دارس فلسفة حديث .	الرئيس	المدير : انت اتعنيت امتى ؟
« ويتدور بيه على ايه ؟	« مودرن اتد اينشتن .. حديث وقديمة من أول سقراط لحد زكى نجيب محمود دا غير علم الجمال وعلم الاخلاق	سالم	سالم : في المسابقة الاخيرة ..
« للمدير العام » حوله التحقيقات .	« دويونو سكراتسى ؟ !	الخير	المدير : سبتمبر ٨٧
« ثم يغادرون المكان »	« سقراط وافلاطون ..	سالم	المدير : محك شهادة ؟
« ظلام كامل للحظة » . ثم تسلط بقعة ضوئية على قفص الببغاء حيث نرى قفصا اصفر - فنحن ما زلنا في الماضى - وكوكو محبوس داخل القفص .. حجمه اصفر .. وقد امسك	« وارسطو .	الخير	سالم : .. اداب
	« صائحا » ايام هابى .. يو « هاف فيلسوف مير « يتترجم للمدير العام » أنا	سالم	

بقبضتى رجله اسلاك  
القفس كأنه سجين يطل  
من وراء القضبان .. ثم  
فجأة يقف على عمود  
الوسط بالقفص ويهتز  
يمينا ويسارا كأنه فى حلقة  
ذكر :

البغواء : « بصوت أصغر من صوته  
الآن »  
الله حى .. سالم حى  
الله حى .. سالم حى  
الله حى .. سالم حى  
الله حى .. سالم حى  
« يظهر سالم مقتريا منه  
جالسا امامه وهو يطعمه »  
وتتسع الاضاءة »

سالم : مكملتكى ! .. المدير العام  
أحترار فى تفسير جملة رئيس  
الهيئة .. يعنى ايه حوله  
التحقيقات . يحولونى  
محقق .. ولا يحولونى  
للتحقيق . المدير العام  
خاف يرجع لرئيس الهيئة  
يستفسر يقول عليه مش  
فاهم شغله .. سالتنى انا  
قلت له محقق طبعا ..  
مادام المسألة فيها شك ..  
الشك بيؤخذ لمصالح  
المتهم .. قال لك : ما دام  
قال الجملة دى يبقى يفهم  
فى القانون واستلمت  
النهدة محقق .. اطلع باه  
مش رجليك شوية ..  
« يفتح له القفص »  
معلش اذا كنت رابط  
زجلك للقفس بسلسلة ..  
ده حب مش اسر .. مش  
عاوزك تطير .. محدش

ببسمعى غيرك . « يلاحظ  
أن البغواء مربوط بسلسلة  
طويلة للقفس لا تحوق  
حركته فى المكان » وأوعك  
بكره لما تكبر .. حفاك  
قيدك .  
« تتسحب الاضاءة عن  
المكان وتتركز فى بقعة  
واحدة حيث ترى رجلا  
يرتفع بقوة واسنانه  
تصطك .. يقترب منه سالم  
حاملًا حقيبة جلدية ويدخل  
معه دائرة الضوء .. نحن  
الآن فى مكتب ما »



سالم : « سالم مقدما نفسه »  
سالم المهدي المنتصر ..  
مفتش التحقيقات .. أنت  
مجمود الازعر المسئول عن  
ختم النسر بالارشيف ؟  
أيوه يا بيه .  
ليه ممتنع عن ختم أى ورقة  
تجيك ومعطيل مصالح  
الناس .  
خايف .. اللي قبلى ختم  
ورقة لسه مطلعش من  
المجنن بسببها .  
مادام مش قد المستحارية  
أطلب نقلك وسلم الختم  
لغيرك

سالم

الموظف

سالم

الموظف

سالم

الموظف : المدير متمسك بى .  
سالم : ليه ؟  
الموظف : أمين  
سالم : والى عملته امبارح تصرف  
ناس عاقلين ؟  
الموظف : غصب عنى  
سالم : بترتفع ليه ؟  
الموظف : أعصابى  
سالم : حصل انا امبارح مسكت  
الختم وفضلت تختم بيه كل  
الى يقابلك فى الهيئة ؟  
الموظف : كانوا عاوزين يكسروا  
الدرج ويخدوه منى .  
سالم : مش معاهم أوراق لازم  
تتختم .  
الموظف : عايزين يخلطونى  
ويسجنونى .  
سالم : دخلت مستشفيات قبل كده  
يا حنفى ؟  
الموظف : لا .. مالج نفسى بنفسى  
سالم : بايه ؟  
الموظف : باخد صوب مطمئنة .  
سالم : وينطملك ؟  
الموظف : على طول .. أول ما أخذ  
القرص يروح منى  
الخوف .  
سالم : اطمئن يا محمود ..  
ماتخفش ..  
الموظف : أمرك دى خرج محمود  
شرطيا .  
سالم : مقصدا ا يكون محمود  
قد بلغ قرصا .  
الموظف : « وقد زالت عنه الرعشة »  
أنا كده اطمئت  
سالم : ودينى قرص كده .. يطلع  
سالم : قرصا .. ينتظر لحظة  
هات الختم .  
الموظف : اتفضل

سالم

وهات الورق المتعطل  
« يأتى له بدوسيه مملوءا  
بالأوراق .. حيث يمسك  
سالم بالختم ويتحول الى  
مايشبه القرد وهو يفتح  
الأوراق بحركة آلية سريعة  
جدا دون أن يقرأها ثم  
تنسحب الإضاءة عنه  
لتنقل إلى بقعة ضوئية  
أخرى حيث نرى البيفاء  
يسبح حرا بدون سلسلة على  
إفريز الكنيسة »  
وهو يفنى

البيفاء

طلعت يا محلا نورها ..  
شمس الشموسة ..  
يلالينا نصحي ونحب  
لبن الجاموسة .  
« ثم يزق فجأة »  
أنا جهان .  
يسمع جرس الباب  
أنا مش موجود ..  
« يظهر سالم آتيا من  
الداخل »  
..

سالم

« زاعقا في البيفاء » مش  
موجود لازاى ؟ أنا موجود  
أه .. لما أكون غايب بس  
تقول أنا مش موجود ..  
لكن لما أكون موجود أبقى  
موجود .

« صوت جرس الباب » ..  
ينتظر سالم للباب وللبيفاء  
كأنما يعلمه  
أنا موجود .. أنا سالم ..  
أنا موجود .. أنا سالم ..  
أنا موجود أنا سالم ..  
أنا ...

البيفاء

أنا سالم .. أنا ...  
سالم : « شاشا .. موجود .

« رنين الجرس متواصل » يتجه سالم  
للباب وهو يردد « أنا سالم يفتح  
الباب .. يلقا بشرطى أمامه »

الشرطى : سالم المهدي المنتظر .

سالم : مش موجود !

الشرطى : راح فين ؟

البيفاء : أنا سالم .. أنا موجود

« يفاجأ الشرطى »

الشرطى : « لسالم » اتفضل معايا .

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

« تنسحب الإضاءة حيث  
نرى في بقعة أخرى ممرضا  
وحارسا ضخميا يدفع أمامه  
شخصا ما مكتم الفم

مكبلا داخل قميص  
المختلين عقليا حيث يتوقف  
به - مسوكا - أمام  
كونسلتو يضم طبيبا  
وطبيبة .

المريض : حالة تمتلشر .. غير  
أربعة ..

الطبيب :

المريض :

الطبيب : اه .. هلاوس بصرية .

الطبيبة : حطه في حجز انفرادى  
واعرضه على مستشفى

الكلب ! غيره « يدخل  
الشرطى ممسكا بسالم ..

الذى تقابجا به الدكتور  
حرا بدون القميص »

الطبيبة :

الشرطى : دا جى سايب ليه ؟  
الشرطى يقدم للطبيب  
بعض الأوراق . ليطلع  
عليها

الطبيبة :

الشرطى : « للشرطى » عمل ايه ؟  
هنا .. في الورق

الطبيبة :

« لزميلها » هلاوس  
برضه ؟

الطبيب :

« يضمك » ده خد حباية  
من حبوب ... الملمنة ..

راج في التراوي جاب كل  
الطليات اللي متعطلة في

هيئة البريد ويدل  
ما يختمها يختم النمر

عشان تمشى ختمها  
بختم .. مرفوض .. وقفها

كلها .. ولما سالوه في القسم  
عملت ده ليه .. رفع لهم





لتشرق أعلى السلم السندوج حيث نرى الببغاء وحده في المكان » : كوكو	وتدريပ် ومسئولية لغيت البندقية واستبدلتها بسنارة .. والسنارة آهه » يريه الببغاء الركونة في المكان » سنارة دى ولا بندقية ؟ : بندقية .. بندقية .. بندقية ..	نرجس : ما هوصوتك ! سالم : روحى كسى السلام يا نرجس .
سبت الشغل .. يهرج تانى زى الإنسان الأول .. حسمت على الصيد .. ومن بكره حشترى بندقية . » تمتد الأضائة لتشمل سالم الذى نعدده معه الى الحاضر »	سالم : أنا عندى بندقية ؟ : ..... رد على .. أنا عندى بندقية ؟ : أنا عندى بندقية . أنا عندى بندقية . أنا عندى بندقية .	نرجس : حنتوسخ تانى .. أنا شايقة العسكر بيطلوا الشقق معرفش بيغتوا على مين ؟ سالم : هنا فى العمارة ؟ نرجس : لا .. فى العمارة اللي جنبنا .. لسه موصولش هنا .. خايقة يكون طليعى هرب !
: قافزا فى وجه الببغاء . يخرپ بيتك ما اشترتهاش ! كانت مجرد فكرة قلتها لك يوم ماسبت الشغل لكن ما اتنفذتش . كنت بدور على اى منفذ نعيش غلشان مانجوش ده كلام فات عليه سنين .. ايه اللي فكرك بيه دلوقت ؟ ايه اللي فكرك بييه فى الظروف دى ؟ !	سالم : يحس سالم بحرقة قرب الياب » : يغير اتجاه تفكير الببغاء بسرعة » : أنا جعان .. أنا جعان .. أنا جعان ..	سالم : كأنما يدفعها للخارج روحى اتاكلى نرجس : أدخل أرتب لك السرير . سالم : حيتنعش تانى .. خليكى انتى فى السلام . هاتى الجردل ده حملامولك أنا .. » وينصرف للحمام » » بهدوه ودون صوت تلتقط نرجس كيس اللب وتفرغ بعضا منه أمام قفص الببغاء »
» يتجه للنافذة ويتأكد من إحكام اغلاقها » الأول لما كنت مسئول عن نفسى بس كنت بقدر أصرم لحد ثلت أيام واربعة . لكن من يوم أنت ماجيت بقيت مسئول عنك .. بقينا اثنين .. إنا استحمل أنت ماستحملش . أنت اللي أوحيت لى بفكرة البندقية من يوم ما اتعلمت تاكل فراخ .. قلت حصيد بيها بط وطيور وناكل شوية ونبيع شوية ومانحتاجش حد . وثا لقينها محتاجة ترخيص	نرجس : جبت لك أكل بدل اللي خدتك منك : مش حياكل . » وياخذ منها الكيس » : ليه ؟ : ليه ؟ : مش حياكل : أنا عندى بندقية : » لسالم » عندك بندقية ؟ يا لهوى ! يا لهوى !	نرجس : بصوت هامس » تعال . كل : » يقلب بصره فى اللب » : أنزل تعال . لب . فرط . : أنا عاوز فراخ . : فراخ ! : عاوز ذك . : سالتبترش على النعمة وانزل كل .. الببغوان اللي عند الطابى تحت بياكل بالامر . أنت هنا مدلع .. سى سالم حنين عليك قوى معرفش ليه دا كانك ابنه .. ولامراته ! كنت

تعالى شوف الكي  
ما يتسمى كان بيعاملنى  
ازاى ! تعالى : شد من  
شعرى .. امشى : زق فى  
صدرى .. ولا كان فى ام  
تقدر تقول له لا .. ولا أب  
يقدر يعاتبى .. ماكانش  
بيتكلم معاهم غير  
بالجنزير .. موتهم  
الاتنين .. الام ماتت  
هم .. والاب مات غم ..  
وفضلت انا الجارية ..  
بس ماخلفتلوش .. بطنى  
مرضيتش تدى له ولد  
ولا بنت ! كان فاكى ان  
بطنى ممكن تحمل  
غصين عنى . لكن أبدا  
الحمل بيتم فى القلب  
الاول .. هنا يا كوكو  
هنا .. هنا قبل هنا .

« يعود سالم بالجردل به  
بعض الماء ويناوله  
لنرجس »

سالم : اليه اتقطعت .. وانا  
حاذل انا

نرجس : الطابط حيصحك !

سالم : انا مش موجود

الببغاء : انا موجود

نرجس : انا قلت له انا موجود

الببغاء : مين ؟

نرجس : الطابط اللي تحت .. رحى  
استلف لكوكو شوية لب  
من مراته .. هوه شافنى  
وسائلى . واخده اللب ده  
لمين ؟ قلت له لشقة ١٣  
الى فى اخر دور .. قال لى  
فيه حد فى العمارة عنده  
بببغان ؟ قلت له ..  
الاستاذ سالم مهدي ..  
قال لى : بيتكلم .. قلت له

بسم الله ما شاء الله ..  
مابيبطلش كلام .. قال لى  
ذكر ولا نتاية قلت له  
ما اعرفش .. قال لى  
ممكن اشوفه ؟ قلت له  
ممكن .. بس ماخلفتلوش  
امتى ! .. اكله يامى  
سالم .. ما يصحش  
الراجل بيحى يروح ده  
مقابله فى وشه يقول له :  
انا جعان .. يفكر ان انا  
الى اكلت اللب !

« فجأة يمسك بها سالم  
بقوة من كتفها ويهزها »



انتى جيتى فى مين ؟

سالم : وجيتى لى انا بالذات ليه ؟

نرجس : الخوف هوه اللي جابنى  
بياسي سالم .. انا  
خايفة .. خايفة أقعد  
لوحدى وخايفة امشى  
لوحدى وخايفة انا  
لوحدى . انا متريه على  
الخوف : عليه وبنت  
وست .. اهل أسسوا فى  
الخوف من صغرى ..  
واللى اتجوزته بنى عليه !  
انا وحدانية يا سى سالم  
ومعش حد .

سالم : مانا وحدانى زيك !

« لحظات صمت »

مشتركة .. ثم كمن احس  
بأنه جرحه .. يمد سالم  
كفا مرتفعة ويربت على  
كتفها ..

« نرجس تنهال بفمها على  
كفه تقبيلها باكية ثم تأخذ  
الجردل .. وتسرع  
خارجة .. » يلحقها عند  
الباب « ابقى ارجعى ..  
اليه ما اتقطعش !  
ويترك الباب سواريا ثم  
يعود

الببغاء : انا متشائم !  
انا متشائم من المستقبل  
انا متشائم من المستقبل  
يا يحيى .

سالم : « حلق فى الببغاء »  
يحيى مين ؟

الببغاء : المستقبل غامض يا يحيى  
سالم : يحيى مين ؟ والجملة  
دى انا قلتها امتى ؟ اه ..  
يحيى الساعى الى كان  
معافا فى هيئة البريد ؟  
احتمال قلت له كده من  
عشر سنين أيام ما كانوا  
بيحققوا معافا ؟ ايامها  
كنت متشائم فعلا من  
المستقبل .. وكان غامض  
فعلا بالنسبة لى .. لكن  
« يضاطب شخصا  
وهما » انا دلوقت متقابل  
يا يحيى

كوكو : انا متشائم يا يحيى  
سالم : انا متقابل يا يحيى  
كوكو : انا متشائم يا يحيى  
سالم : انا متقابل يا يحيى  
كوكو : انا متشائم يا يحيى  
والمستقبل غامض ؟

سالم : ويحيى ماله ؟ دا رجل  
غلبان وزمانه دلوقت عنده

عشر عيال .. أنا المسئول  
عنك وعن اللي تقوله .. أنا  
اللي مربيك  
: أنت قليل الادب ..  
يا يحيى .

كوكو

: « بعد صمت وحيرة » ايه  
اللي بيفكره بالحجات  
القديمة دى ؟ احتمال  
الجوع ؟ هو الجوع .  
الجوع بيغنى الواحد  
يخرف . عشان افضى  
مخه .. اماله بطنه ..  
كونفوشيوس قال :  
املاوا البطن تفرغوا  
العقول . تعال يا كوكو ..  
حتاكل . ويشخشخ له  
بالب »

سالم

: عاوز فراخ .. بلدى .  
: فجأة بأعصاب  
منفلتة « ماتشرطشى  
على !  
» ثم بعد ان يهدأ »  
« مفيش فلوس »

كوكو

سالم

: عاوز فراخ بلدى .  
: والله ما معايا . قدر  
ظرونى ! ماتحسسنيش  
بالعجز . افكر الايام  
الطوله الى مرت بيك ..  
افكر رحلة حريتك من  
ايام ما كنت فى قصص  
نص متر فى نص متر  
للنهادة .. ده يمكن  
كمان كان ربع فى ربع ..  
كنت بتتحرك فى مساحة  
واحد على ستاشن من المتر  
الريبع .. لما شفتك  
متضايق حسيت بيك على  
طول وخرجتك من القفص  
ودلوقت بتتحرك فى  
الصالة كلها .. ملعب

كوكو

سالم

بحالة ايه .. أنا اللي  
اخرجتك من القفص  
يا كوكو ما تدخلنيش انت  
القفص . وحتى لما كنت  
رابك بسلسلة كنت انت  
برشمه رابطنى  
بسلسلة .. بس سلسلتى  
ما كنتش باينة .. ومكنتش  
كارهاها .. بالعكس كنت  
حاببها .. كنت حاسسها  
حاجة كده زى رباط  
الزوجية . ما أنا  
ما اتجوزيش زى ما انت  
عارف .. واكتفيت  
بصحبتك وامنتك على  
اسرارى ما تخونيش .  
ولما كنت بسافر - ايام  
ما كنت محقق - مش  
كنت بسبك جرحا ص .  
صحيح كنت بقفل عليك  
بس باسيك مفكوك ..  
حر .. كائنك صاحب  
الشقة وانت فعلا صاحب  
الشقة يا كوكو ولا انت  
شايف ان فيه فرق بينى  
وبينك ؟

: « البغباء يتمشى جيئة  
وندهايا على افريز النافذة  
بطريقته المعروفة »  
بتعجبني قوى مشيتك  
دى يا كوكو وانت عامل  
زى الحكا .. زى  
الفلاسفة بتوع اليونان  
القديماء .. نوع من  
الفلاسفة كانوا بيسموهم  
المشائين لانهم مكانوش  
يعرفوا يفكروا الا وهمة  
ماشيين .. أنا شايف  
برضه انك بتفكر دلوقت  
وانت بتتمشى .. وانك

حتسمع كلامى .. ويحفير  
كل الكلام القديم الى انت  
حافظه وتحفظ الكلام  
الجديد الى حقولهوك ..  
كل شئ بيتغير يا كوكو ..  
مفيش شئ ثابت .. انت  
لا تنزل النهر مرتين ..  
وأدى بوسة منى « يفرقع  
له قبله فى الهواء »

: « يفرقع له قبله مائلة »  
: أنا بحبك يا كوكو  
: أنا بحبك يا سالم  
: نترجم الحب ده بآه  
لفعل .

كوكو

سالم

كوكو

سالم

: « تندفع ترجس آتية من  
الخارج تجاه سالم »

نرجس

: « فى تدفق عاطفى » أنا  
بحبك قوى يا سى سالم .  
حسيت وأنا قاعدة على  
السلم انى لازم اقول لك  
الكلمة دى .. افكرت  
حياتى كلها فى لحظة ..  
عدت قدامى مرة واحدة  
زى الشريط .. ملقيتش  
فيها يوم واحد حلو غير  
ما تطلعت ولا سمعت  
فيها كلمة حلوة من بعد  
ايام امى وأبويا غير  
كلمتك انت اللي قلتها لى  
من شوية : ابقى ارجعى  
يا نرجس الميه  
ما اتقطعش . حسيت  
كناك بتقول لى : الخير  
الى فى الدنيا ما اتقطعش  
والود الى بين الناس  
ما اتقطعش والحب الى  
فى قلوب الناس  
ما اتقطعش .. كلمتك دى  
شالت عنى جبال من  
الخوف وجبال من



سلام

: المره دى غير المرات الى  
فاتوا .. المرة دى الشرطة  
نازلة بتقلها .. فيه تحت  
خمستاش ألف مدفع  
حينقد منهم ازاي !

نرجس

: يليس واحده سبت .  
عملها قيل كده . انت  
ما تعرفوش ؟

سلام

: ازاي معرفوش وهو كان  
زيملى فى المدرسة ؟  
نرجس : زيملك انت ؟

سلام

: هوه اللى كرهنى فى  
طفولتى .. كان سنى ثمن  
ستين يوم مامجربنا من  
السويس امى  
ما قالتلىش ان احنا  
متهجرين بسبب  
الحرب .. فهمتى ان لنا  
بيت ثانى فى مصر ..  
وجيت امبابه وهى لسة  
ارض خالا وبخيطان  
ودخلت المدرسة  
الابتدائى اكمل فيها  
السنة .. اول يوم اذخل  
فيه الفصل قابلته ..  
واقف على الباب فى ايده  
سكينة وبيفتش التلامذه  
ويأخذ اللى معاهم ..  
كانت شفته الفوقانية  
مشقوقة وسنانه طالع  
منها زى ما يكون ديب  
بيمن سنانه . ساكانش  
حد بيكلهم .. وحذرونى  
منه قالوا لى ان أبوه عنده  
ورشة بيعمل فيها سواقى  
وسكاكين .. وانه متجوز  
جنينة من تحت الارض  
طلعت له فى ليلة ضلمة  
وان خميس ده ابنتهم .  
كان هوه اللى بيعمل

السكاكين على ايديه  
ويهددنا بيها .. ومحدش  
فيتا يقدر يلمسه .. كان  
مقهمن ان تحت جلده نار  
واى حد حيلمسه  
حيتصرق وفعلنا خرجت  
النار من تحت جلده اما  
كبر .. وحسرت الناس  
والمحلات .

نرجس

: وحرقتنى يا سى سالم ..  
لكن الحمد لله خلصونى  
منه .. انا مش مصدقة  
انهم مسكوه !

: « نرجس تتجه للنافذة  
وتفتحها وتطل وتطلق  
زغزغته ثم تعود لتتجه  
للحمام » صالحو كوكو ..  
وانا حروح اغسل لك  
هدوك .. وتختفى » .  
« يسرع سالم الى النافذة  
ليغلقها .. يظهر كوكو »  
: بحبك يا نرجس !

كوكو

: « تعوب نرجس سريعا ..  
فى يدها قميص من  
قمصان سالم كانت فى  
طريقها لغسله .. تقف  
ناظرة فى ولة الى سالم  
ظانة انه هو الذى نطق  
بالجملة الاخيرة .. تهز  
راسها فى عاصفة  
مشدونة ... ثم تدفن  
وجهها فى القميص باكية  
وتصرع مائدة  
للدخل » .

كوكو

: كانوا سابوا الحشيش  
ساكانش دخل الهيروين  
ولو كانوا سابوا  
الاشتركاكين ساكانش  
ظهر الارهابيين .  
« ثم يطلق صغيرا »

سالم

طلوع البترول علم الناس  
الكسل يشتغلوا ليه  
ما دام قداهم بير  
عسل ! -  
« يطلق صغيرا »  
الانجليز راحوا ..  
الامريكان جم ..  
ما اسخم من ستى  
الا سيدى .

: « يطلق صغارا »  
الانجليز والامريكان  
عملوا جيش حلفاء طلف  
الاتنين ما دام ضربوا  
العراق .

: « يطلق صغارا »  
يدور فى المكان  
مرفرفا .. مقلدا

شربهان  
قال لك ايه ..  
قال لك اه  
قال لك حلالا ..  
حلالا حلالا  
يعنى بللا  
بللا بللا

: سالم يجلس فى منتهى  
الغيظ مستسلما يحدق فى  
كوكو وهو يكاد يبكي بينما  
يرفرف كوكو فوق راسه «  
وكتاب حياتى يا عيسى  
ماشفت زيه كتاب  
الفرح فيه ساعتين  
والباقي كله عذاب  
« سالم يقبض عليه  
فجأة »

: انا حكمم بلك  
باللاستر .  
« البغياء يعضه بقوة  
فيصرخ وينفط كوكو ..  
كوكو يقف على السلم وهو  
يلهث بينما الدماء تنزف

الثقة في .. ونا فقدت الثقة فيه .. أنا بفكر شعورى ونا طفل لما كان أبويا يحاصرني في مكان ضيق ويضربني ! مكنتش بفقد الثقة فيه لوحده .. كنت بفقد الثقة في العالم كله ، خلاص دا بمقاش صديق بالنسبة لي .. ولا بقى مصدر بهجة .. دا بقى مصدر رعب بقى شاهد أثبات ضدتي .. ده اللي حديهم فرصة لتفسير كل كلامي غلط .. لتفسير كل حياتي غلط .. أنا سبت الشغل واتحملت مسئولية نفسي بنفسى وقلت أجب يندقية وأصطاد وأعيش وأستغنى عن الناس .. ملقتش فلوس كفاية .. جيت بدلها سنارة .. وقلت أرجع تانى زى الإنسان الأول اعتمد على الصيد .. عملت المستحيل عشان احتفظ بخصيتي معنديش استعداد حد ياخذها مني معنديش استعداد اتسجن .. معنديش استعداد أموت ونأحي ! « يظهر البيغاء عند فتحة الستارة »

أنا سبت الشغل وحجيب بندقية ورجع تانى زى الإنسان الأول . « ثم يخفى وراء الستارة » « سالم يدور في المكان الكنجون »

حلم ! أوحش ما فيها الناس .. وأحلى ما فيها الناس . « يعود البيغاء محاولا نقر نرجس لكن سالم يسرع ليحميها خلفه » ثم يتجه الى الكتبة ويرفع قاعدتها العلوية ويمد يده الى تجويقها ويلتقط شبكة تشبه شبكة صيد الفرائشات ذات يد صغيرة خشبية .. يترك بيده بطارد البيغاء بالشبكة محاولا



اصطياده بينما البيغاء يصرخ صرخات طفل مذعور . ثم يخفيه وراء الستارة حيث يبدو جسمه متمركا جثة وذهابا وراء الستارة بينما يحاول سالم أن يمسكه .. يعض يد سالم من وراء القماش ..

كوكو

يسرع سالم بسحبها . سيبه لما يهدأ : لو هدى حيفتك كلام تانى ! .. أنا عاوز أشقتك .. مفيش حاجة تشقت الذاكرة أكثر من الخوف خلاص ! هوه فقد

من اصبع سالم « تاتى نرجس ملهوفة والصابون على زراعها » : نرجس : عضك ! ؟ « تخرج منسدلها الصغير من جيبيها وتلفه على اصبعه » .. تضيف مفهش غير دموعي . مادام عضيت الأيد الي بتتد لك يبقى ملكش قعد في البيت ده بعد كده اده ملاكلوش يطلع من القفص . حاصده انزله للظابط تحت .. يتعنه ويشتره . : سالم : أنا حكم بقه حافقيه جوه الكتبة .. بس ياكل الاول .. انزل كل . « نرجس تنج للقفص وتشر للبيغاء على اللب »

نرجس : انزل كل . كوكو : نرجس حمارة ! نرجس : انزل بدل ما اصطادك بالشبكة ! انزل قبل

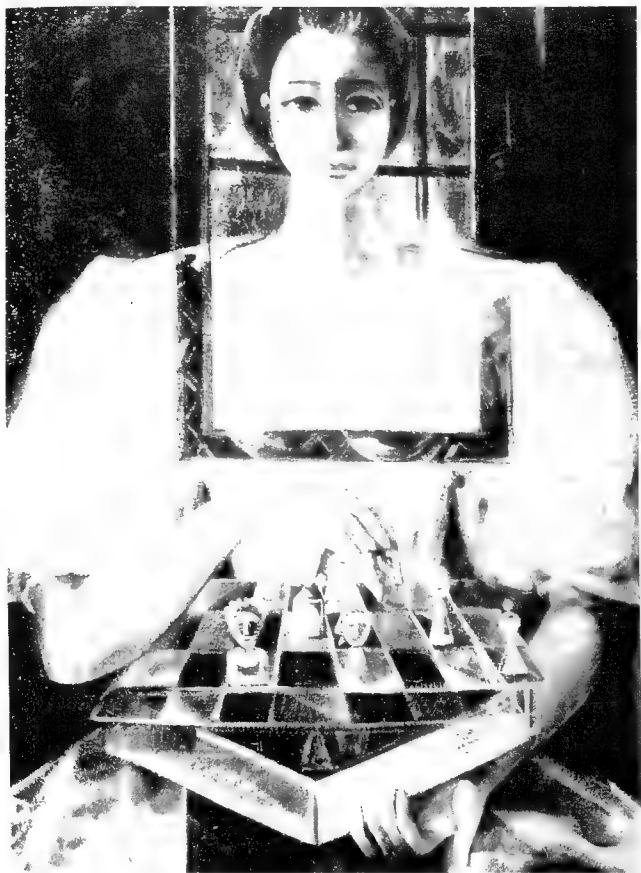
ما اكل اللب ! « نرجس تقزقز لب البيغاء محدثة أصواتا بقصد ترغييه في الطعام » : نرجس : كلبه ! نرجس : كلبه .. ثم ينقض على رأس نرجس التي تصرخ وتسرع محتمة بسالم .. محتضنة اياه

نرجس : خبيتي .. خبيتي ! سالم : ما تخافيش . « ويهدئ من روعها فتهدأ .. تغمض عينيها وترجع رأسها على صدره »

نرجس : الدنيا دي زى ما تكون حلم .. زى ما تكون







تصوير زيتي للفنان وحدى حبشي

# الحوار

١٩٤ في النقد والسياسة . حوار مع ،

محمود أمين العالم. أجرى الحوار مجدى فرج .

٢٠١ رؤية الحاضر للماضي . عادل ناشد .

٢٠٩ رؤية الماضي للمستقبل ، ماجد مصطفى إبراهيم.



محمود أمين العالم

« العالم » مازال يحفظ في منهجه النقدي التطبيقى والنظري - لاعتبارات الاجتماعية أو لويتها وأسبقيتها على أى اعتبارات أخرى .

ينبنى منهج العالم في النقد على أساس موقف واضح ومحدد سلفاً عن الفن والمجتمع . وهذا الموقف - بالحم والضرورة - له قيمته ، حيث أن شكل البناء الاجتماعى هو الذى يحدد قيمة الفن وطبيعته ودرجة طموحه فطبيعة الحركة الاجتماعية هي التى تحدد بالدرجة الأولى نوعية الفن .. ذلك أن الفن ليس نشاطاً ذهنياً ، بقدر ما هو نشاط اجتماعى يدخل في علاقة جدلية مباشرة مع المجتمع ليغير المفاهيم والقيم والتصورات .

لقد مارس العالم السياسة ، وبذلك استطاع أن يصل إلى المثالية التطبيقية في منهجه النقدي . فلا يمكن إذن النظر إلى الفن بمعزل عن السياسة ذلك أن الفن هو علم تسييس النماذج ، وكذلك يمكننا أن نكسب المعنى ويكون صحيحاً أيضاً .

ول هذا الصوار شغلتنى بعض القضايا الأساسية ، مثلاً .. علاقة الفن بالسياسة ، وإلى أى مدى يستوعب النقد موقفاً سياسياً محدداً أو واضحاً سلفاً ؟ ثم كيف يمكن قياس قيمة العمل الفنى من خلال البناء الاجتماعى والفكرى والسياسى ؟ ..

وقضايا أخرى تضمنها حوارى هذا مع الفنان الناقد والسياسى محمود أمين العالم .

● يطمح الفن إلى أن يعيد ترتيب وتنظيم العناصر المبعثرة في الكون ، والدراما - على وجه أخص - يتحدد طموحها في إعادة بناء العالم من جديد أكثر تماسكاً وانتظاماً . كيف

جرت وقائع هذا الحوار مع المفكر الكبير محمود أمين العالم خلال مايو ١٩٧٢ ، أى بعد عام من انقلاب السادات على السلطة الناصرية ، ومنذ هذا التاريخ لم ينشر هذا الحوار في مصر لعدة أسباب أهمها على الإطلاق غياب الديمقراطية وحرية التعبير .

وقد رايت من الأمانة - بعد مرور هذه السنوات - أن أعرض نص هذا الحديث على الأستاذ العالم لعله يضيف أو يغير فيه شيئاً ، فأشار بنشره كما هو رغم اختلافه الآن مع بعض إجاباته ، فهذا الحوار - كما قال في هو نفسه - يعد تعبيراً عن مرحلة من مراحل تفكيره ، وإن تحظى بعض عناصرها الآن .

وإنما إذا نشر هذا الحوار الآن ، فذلك إعمالاً لممارسة حرية التعبير ، وتعبيراً عن الائتمان لهذا المفكر التقدير على عطائه الفكرى المبدع .  
منته الله بالسعادة والعطاء الدائم للوفير .

يقع محمود أمين العالم عن تيار هام ومؤثر في النقد المصرى المعاصر ، إذ أن منهجه النقدي يستوعب ، في الأساس ، الاعتبارات الاجتماعية - وحتى قبوله للفكرة الجمالية في الفن له حدوده ، إذ يرى أنه حتى القيم الجمالية إنما هي أحد الاقرازمات الاجتماعية ، وأن أى قيمة جمالية في حد ذاتها لا تكتسب روعاً أو طاقوتها إلا من خلال العملية الاجتماعية في جزئياتها وكلياتها

وعلى الرغم من ميل الدكتور لويس عوض ، وقبله الدكتور مندور - إلى وضع المقاييس الجمالية في الاعتبار ، إلا أن

## في النقد والسياسة

## حوار مع

## محمود أمين العالم

## مجدى فرح

ترى طموح النقد الأدبي من خلال وجهة النظر هذه ؟

- الفن في تقديرى ليس مجرد إعادة ترتيب وتنظيم العناصر المبعثرة في الكون بطريقة أكثر انتظاما وتماسكا ، قد تكون هذه بعض السمات الخارجية للفن ، فالفن يستمد عناصره بغير شك من عناصر الكون ، الكون بمعناه الشامل ، الكون الطبيعي ، الكون الاجتماعى ، والنفسى والبصرى ، والكون التاريخى ، والكون الإنسانى عامة ، الداخلى والخارجى ، الذاتى والموضوعى ، على أن الأمر ليس مجرد إعادة ترتيب لهذه العناصر بقدر ما هو اكتشاف لعلاقات جوهرية بينها ، بل خلق لعلاقات تضيف إلى هذه الأكوام أصنافا جديدة هي ما نسميها بالقيم والدلالات والرؤى ..

إن الفن اختيار من المواقف ، وخلق لهذا الواقع معا ، أو هو بتعبير آخر اختيار خلق يكشف القيم ، بل ينميها ، ويوئدعا ويخلقها . وعندما أتحدث هنا عن الخلق فليست أقصد الخلق من العدم ، وإنما أقصد أن الحياة الإنسانية تستبطن إمكانيات لا حصر لها ولاحد لفناها ، يستشفها الإنسان خلال الممارسة الإنسانية للحياة . وهي ليست انقطاعا عما هو قائم ، بل اكتشاف لما هو جوهري فيه ، وهو ليس تعاليا على الواقع بل هو تعلقه له وارتفاع به . والفن بهذا المعنى نقد للحياة وتجديد لها ، هو مشاركة خلقة في عملية الصراع الإنسانى من أجل صناعة تاريخه وتجديده وتطويره إلى غير حد . انه التعبير الإبداعى عن حركة التاريخ في أبعادها الحسية والفكرية والوجدانية والاجتماعية . والخلق في الفن بهذا المعنى لاينفى دلالاته الاجتماعية ، لاينفى لاينفى واقعيتها الجوهرية ، لاينفى

تاريخيته . هذا هو في تقديرى طموح الفن ، وفي ضوء هذا يتحدد كذلك لموج النقد . فالتقد هو امتحان للخلق ، ليس تهميشا على عمل فنى أو على نص أدبى بقدر ما هو معاشية له ومعاناة لأسراره العميقة هو تعرف وفرض واكتشاف كذلك ، هو مشاركة في عملية الإبداع بالتقدير الداخلى والخارجى لها ، دعما وتأكيدا لوظيفتها التاريخية .. وإذا كان الفن نقدا للحياة وتجديدا لها فالتقد هو نقد للنقد ، وتحديد لهذا التجديد . والنقد ليس مجرد تحليل لعملية الإبداع ، بل هو فضلا عن هذا إعادة تركيبها . له ، يضيف إليها باكتشافه لها ، أنه يكشف للفن نفسه ، يفديه بالوعى بذاته ، ويفضى الوعى به ، ليضاف من المعرفة والاستمتاع ويفجر امكانيات جديدة لمواصلة الرحلة إلى مزيد من المعرفة والاستمتاع . هو جزء من عملية الإبداع وإن تميزت بالسوى التاريخى بذاته ..

● في إجابتك عن الشق الأول من سؤالى السابق ترى أن الفن لايعيد ترتيب العناصر المبعثرة فقط ، بل يكشف العلاقات الجوهرية بينها ، بيننا ترى أن العلم هو الذى يقوم بهذا الاكتشاف وليس الفن ، ثم يأتى الفن بعد ذلك ليعبر عن هذا الاكتشاف الجديد . بالتصديق فإن الماركسية اكتشفت العلاقة بين الاقتصاد ( علاقات وقوى الإنتاج ) والسلوك الاجتماعى سواء للمفرد ام للمجموع ، ثم جاء الفن بعد ذلك ليعبر عن هذه العلاقة التى اكتشفها العلم . إلا أن الفن قد يسبق العلم في ميدان اكتشاف العلاقات ، لكن في حالات تكاد تكون نادرة وتستوجب قدرا كبيرا من العبقرية مثلما نرى

هاملت مثلا أو أوديب التى بنى عليهما فرويد نظريته في اللاشعور واللاوعى ...

- الحقيقة اننى لا أرى اختلافا جوهريا بين الفن والعلم يقيم بينهما تناقضا حاسما كما يقال في أغلب الأحيان . الاختلاف بينهما هو اختلاف في منهج اكتشاف الحقيقة ولغة التعبير عنها . فالفن سواء بسواء كالعلم ، اكتشاف لجوهر العلاقات الأساسية في حركة الحياة الإنسانية خاصة العلم يتدفع إلى ذلك بالمنهج التجريبي الكمي ، ليصل به إلى النظرية المجردة العقلانية ذات التحديد الكمي كذلك . على حين أن الفن يتدفع إلى ذلك بالمنهج التجريبي الوجدانى الحسى ، أى بالخبرة الوجدانية المباشرة ليصل إلى رؤية نوعية او كيفية ترتعش بالفضاضة والحسوة والحرارة . يبهذا فالعلم يقلب على منهنجه ويتأنه الطابع الموضوعى الضالض ، وإن لم يتناقض هذا مع إنسانيته فهو في النهاية علم إنسانى محدود بالخبرة والمنهج والملايسات الإنسانية . ولعل هذه هي نسبته التى لاتتناهى كذلك مع صدقه الموضوعى المطلق . إنه مراحل من الاقتراب المتصل للحقيقة اليقينية الشاملة . ولكنه في كل مرحلة من مراحل لحظة صدق موضوعى ، فيها جانبها النسبى وفيها جانبها المطلق فنيوتن ليس خطأ حتى الآن ، بشكل عام . ولكنه صحيح صحة مطلقة في إطار واقعى محدد . ولكن آيشتين والفيزياء الذرية عامة خطوة أشد استيعابا للواقع الطبيعى من فيزياء نيوتن . تتخطاهما دون أن تخطنها أو تلغيها ، كذلك شأن رياضيات أفليدس ورياضيات ريمان ولوبشفسكى والرياضيات الحديثة عامة . إن هذا



كذلك بل أكاد أقول أن الفن يسبق العلم دائما ...

إن العلم البشري يسبق دائما التحديد والتقرير . كما يسبق التحقق . من العلم يسلك الإنسان إلى العلم ، إلا أن العلم يعمق في الوقت نفسه قدرة الإنسان على العلم وعلى تحقيق العلم بالعلم . وعلى التطلع إلى المزيد من العلم . إن الأسطورة اليونانية وعياس بن فرناس وجول فيرن سبقوا بالأحلام كثيرا من المنجزات الباهرة التي حققها العلم في عصرنا الراهن . وكذلك فعل سوفوكليس وايسخيلوس ويوريديس والمتنبى وأبو العلاء المعرى وشكسبير وأبسن ودويستوفسكى وبيدلر ورامبو وتشيكوف وجوركى وتوماس فان كافكا وبريخت وعشرات غيرهم في مجال الخبرة البشرية ، النفسية والاجتماعية . وأوديب في الأسطورة اليونانية أعقب في تقديرى من فرويد .

أنه في المسألة اليونانية تعبير رمضى عن الصراع بين الإدارة الانسانية والقدر بمعناه الكبير ، أى بمعنى الضرورة الموضوعية سواء كانت طبيعية أو نفسية أو اجتماعية ، أما عند فرويد فيتحول إلى تثبيت جامد ، إلى عقدة في مرحلة من مراحل البناء الداخلى لنفس الطفل الإنسانى . وهى عقدة تسقط - كما يقول فرويد - بالنضج كما تسقط الأسنان اللبنية .

ما أكثر الخلاف حول عقدة أوديب الفرويدية ، بل نظرية فرويد عامة . أما نظرية اللاشعور أو اللاوعى عنده فلها مصادرها الأخرى ..

أخشى أن أكون قد أطلت ، ولكن حسبى أن أذكر أن الفن هو اكتشاف خالق للعلاقات الجوهرية في الخبرة البشرية ، وهو اكتشاف يعبر عن نفسه

ما يعطى للعلم في مراحل المختلفة طابعه النسبى والمطلق معا .

والفن قد يغلب على منهجه ونتائج الطابع الذاتى ، فهو يعبر شك إبداع ذاتى لخبرة إنسانية موضوعية . ولهذا فالفن ليس ذاتيا خالصا ، بل هو ذاتى موضوعى معا . ذاتيته شرط لفنيته ، وموضوعيته شرط لصدقه الإنسانى ، بل لمدى قيمته الفنية كذلك . ولست أقصد بالموضوعية هنا ، مجرد الموضوعية الخارجية وإنما أقصد كذلك الواقع النفسى الداخلى ، المهم باختصار شديد أن طموح الفن الأصل كطموح العلم الجاد ، هو اكتشاف القسماات الجوهرية في التجربة الإنسانية .

حقا ، إن للعلم مجالا لا يطمح إليه الفن وهو اكتشاف القوانين الطبيعية الخاصة ، والفن في هذا المجال يتحرك فحسب لاكتشاف علاقات جمالية مزروجة بغير شك بالخبرة الإنسانية . أما في مجال التجربة الإنسانية فيتلاقى الفن والعلم تلاقيا أعمق ، وإن اختلفا - كما ذكرت - في المنهج ولغة التعبير .

الفن لا يصعد قوانين الاستفلال الاجتماعى ، ولكنه يكشف النسيج الاجتماعى الإنسانى لواقع هذا الاستفلال ، ويكشف ما فيه من تناقضات وتصارع ، وما يعكسه ذلك في واقع النفس وواقع النسيج الاجتماعى من قيم ومواقف حية . والعلم يقرر ، أما الفن فيعبر : ولهذا ما أكثر ما يكون التعبير الفنى وثيقا من وشائق العلم ومصدرا من مصادر صياغته واكتشافه لقوانين الحقيقة الإنسانية . ولست أستطيع أن أعمم الحكم فأقول أن العلم يسبق الفن ، فالعلم قد يسبق الفن في أمور ، ولكن الفن يسبق العلم في أمور

تعبيرا وجدانيا حيا ، دون أن يفقد العقلانية ، على حين أن العلم هو اكتشاف للعلاقات الجوهرية في الفكر والنفس والجنس والطبيعة . وهو اكتشاف يعبر عن نفسه تعبيرا عقلانيا خالصا .

● أرى أن الدراما اليونانية نشأت نشأة سياسية ، فلك أن الدين اليونانى كان هو المشرع للقوانين والأحكام التي تستوعب العلاقات الاجتماعية ، علاقة الفرد مع المجموع ومع السلطة . كيف يمكن إذن النظر إلى النقد الأرسطى من وجهة النظر السياسية هذه ؟ .

- من التصف أن نحكم على الفلسفة حكما اجتماعيا أنيا خالصا - لست بهذا أنفى دلالتها الاجتماعية التاريخية ، لألاطبع ، ولكن هناك من المنجزات الفلسفية ما يرتفع عن الحدود الاجتماعية الآتية ، وإن كانت صدرت عنها في فلسفة أرسطو جوانب عديدة يمكن ردها إلى دلالتها الاجتماعية المحددة كنظريات في المحرك الذى لايتحرك ، المحرك الأول ، وكذلك أفكاره الاجتماعية والسياسية ، بل نظريته في

المادة والصورة ، وإلى غير ذلك ، أما فيما يتعلق بنظرية النقد الأدبي فهي سواء بسواء كمنطقه الشكل ، من التعسف أن نحكم عليها حكما مرتبطا بأوضاع اجتماعية خالصة ، وإن كانت - كما ذكرت - صدرت عنها بغير شك وإن كانت كذلك تتضمن بعض الدلالات الاجتماعية المباشرة .

إنه مفكر وفيلسوف كبير استطاع أن يكتشف بعض القسمات الجوهرية الإنسانية في الفكر والتعبير والتجربة البشرية عامة . ونحن لانثق اليوم عند حدود منطق الشكل ، ولكننا في الوقت نفسه لانتخطئ هذا المنطق الشكل فهو حتى اليوم تعبير جوهري دقيق عن أحد أبعاد الوجود والحقيقة . حقا أن طابعه الشكلي والسناتيكي عامة يعد من قدرته على استيعاب حركة الوجود ، ولكنه برغم هذا يعبر تعبيراً جوهرياً عن أحد أبعادها الصحيحة . وتستطيع أن تجد له تطبيقاتاً الصحيحة في تجربتنا الإنسانية ، وفي مواجهتنا بالحقيقة ، وكذلك الشأن بالنسبة لبعض الأحكام في نقده الأدبي . فبعض النظر عن كثير من التفاصيل التي لاتمس بجوهر التعبير الفني الإنساني ، والتي تعبر بحق عن أصداء اجتماعية آتية مباشرة في عصر ومواقف أرسطو ، فقد استطاع أرسطو أن يكتشف بعض القسمات الجوهرية في تجربة الإبداع الفني عامة ، كالقول مثلا بالوحدة العضوية في العمل الفني . لعلنا نختلف الآن في الوحدة العضوية ، في طبيعتها ، ولكن يبقى لأرسطو هذا الاكتشاف العظيم الباقي .. ولعل أشير كذلك إلى نظريته في المحاكاة ، والمحاكاة عند أرسطو ليست هي المحاكاة الآلية المباشرة ، وإنما هي محاكاة ما يمكن أو ما ينبغي أن يكون . وهو تعبير بالغ

الدقة عن الخلق الذي يمزج بين الواقع والمثال ، الكائن وما ينبغي أن يكون ، المتحقق والجديد ، في فعل إبداعي واحد . ولعلنا نختلف في مفهوم الخلق ، في مفهوم المحاكاة ، ولكن يبقى لأرسطو فضل هذه الإطالة العبقريّة على المفهوم العميق لواقعية الفن ، واقعيته التي لا تتناقض مع إبداعيته الخالصة ، ولعلنا نختلف مع أرسطو في مدلول نظريته عن التطهير ، لعلنا نفسرها بأنها تتضمن معنى من معاني التكيف والتلازم مع القيم السائدة ، معنى من معاني الاندماج الوجداني ، والتصنيف الوجداني من خلال المعاناة الفنية بهذا المفهوم قد يكون تطهير أرسطو تعبيراً عن الوظيفة المحافظة للفن ، تعبيراً عن موقفه ووضع الاجتماع عامه . على أن التطهير من ناحية أخرى - من حيث الجوهر - قد يبقى معنى من معاني رعدة المعاناة التي يخفت أي عمل فني إن خلاصتها أو افتقد القدرة على إحداثها . حقا ، إن هذا الفهم للتطهير الأرسطي قد يبدو متناقضا مع الاتجاه الفني الجديد في الدراما وخاصة عند بريخت الذي ننقل به من حدود الاندماج ، أو رعدة المعاناة الوجدانية ، إلى أفق الوعي العقلي والدعوة إلى الفعل والتحرير على التمرد والثورة .

حقا أن الفن في مفهومنا المعاصر ليس تطهيرا أرسطيا للنفس بقدر ما هو تنوير وتوير لها إن صح التعبير ..

بهذا قد يبدو التطهير الأرسطي دعوة إلى الاستقرار والتلازم والاندماج الاجتماعي على خلاف الوظيفة الجمالية الجديدة للمسرح المعاصر . على أن في الحقيقة ، استبقى من مفهوم التطهير الأرسطي كما أشرت ، رعدة المعاناة

الوجدانية التي لا يكون الفن فنا بغيرها ، وفي تقديرى أن نظرية المبادعة والعقلانية عند بريخت ، والاتجاه إلى التنوير والتوير في المسرح المعاصر عامة ليس تقيضا للاندماج الوجداني ، أو المعاناة الوجدانية . والمبادعة البريختية هي في الحقيقة مجرد تشديد . وتأکید على عنصر الدراما الجديدة هو العنصر العقلاني ، وليس إلغاء لعنصر المعاناة والاندماج ، فلا فن بغير معاناة وجدانية وبغير اندماج انفعالي ، معها كان طابعه العقلاني أو التسجيلي أو الوثائقي ....

إن فلسفة أرسطو يشكل عام هي تعبیر عن واقع اجتماعي يوناني ، ولكنها فضلا عن هذا خبرة فكرية عميقة استطاعت أن تكشف بعض القسمات الجوهرية الباقية في التجربة الإنسانية عامة ، وفي الإبداع الفني بشكل خاص ..

● الدراما فن جدل عام وعلى مستوى المجتمع ، أما السيلسة فهي فن جدل خاص شديد الخصوصية . أين موقع النقد في قضية الجدل الرئيسية في المجتمع ؟ .

- القول بعمومية الجدل الدرامي وخصوصية الجدل السياسي ، قول صحيح ولكن قد أراه غير متكامل ، أو غير جدلي لو شئت فعمومية الجدل الدرامي تتضمن خصوصية ، كما أن خصوصية الجدل السياسي تتضمن عمومية . أعني أن الجدل الدرامي يعبر عما هو جوهري في التجربة البشرية ، وقد لا يلق - وينبغي ألا يلق - عند حدود لحظة تاريخية محددة ، بل أنه يمتد فيشمل ما هو أوسع وأعظم من هذه اللحظة . ولكنه في الوقت نفسه يعبر عن صراع لحظة تاريخية محددة بلغة



**النهلية - هو لحد القواعد المادية**  
التي تعمل على تطوير المجتمع ..  
مثلها في ذلك مثل الاقتصاد . إلى أى  
مدى يمكن وضع النقد الأدبي في  
مكانة تتسق مع مكانة الفن من وجهة  
نظر الماركسية ؟

- ترى الماركسية أن تطور المجتمع  
إنما يتحقق بفضل نضج عاملين  
أساسيين : العامل الموضوعي الذي  
يشكل الاقتصاد أحد عناصره  
الحاسمة ، والعامل الذاتي أى الوعي  
البشرى وتغذيته . والنقد باعتباره  
اكتشافا وتفسيرا وتقييما للفن ، هو  
عنصر هام كذلك من عناصر الوعي  
البشرى . بل لعله أن يكون الجسر  
الموصل بين الإبداع الفنى المحدد  
والوعي البشرى الشامل . إن النقد  
يدفع بالتدقيق الفنى الخاص في إطار  
الوعي الاجتماعى والحضارى  
الشامل ، وبهذا يسهم في تعميق الوعي  
بالواقع الموضوعي ، يسهم في تغذية  
العامل الذاتي في الثورة الاجتماعية  
والحضارية العامة .

● **السياسة بطبيعتها تستوعب**  
**موقفا فرديا - يكاد في بعض الأحيان**  
**يكون مخطوفا - أما النقد فيستوعب**  
**موقفا أكثر عمومية . ما رأيك ؟**

- لعل هذا السؤال يعود بنا مرة  
أخرى إلى السؤال الأول ، دعنى أقول  
لك ، هناك دائما صراع محتدم بين  
الشعر والتكتيك . الشعر يحتضن  
المطلق ، المثال ، الحلم الذى يفقده  
الواقع بالضرورة مهما كان مستوى  
تقدمه والتكتيك يتحرك بخشونة الواقع  
ليصنع فيه الحلم ، ويقدم المثال ، ويظل  
في وجه المطلق . ولعل هذا هو مصدر  
عمومية الفن ، وخصوصية السياسة ،  
ولعل هذا كذلك هو مصدر خصوصية

خاصة . ولعل عمق تعبيره عن جوهر  
هذه اللحظة الخاصة المحدودة هو  
ما يجعله أن يكون تعبيرا أشد عمومية  
والسياسة كذلك ، هى تعبير جلد عن  
لحظة تاريخية خاصة ومحددة ، بل قد  
تصبح جزئية وتكتيكية . ولكنها برغم  
هذا ، وبهذا أيضا ، هى جزء من  
استراتيجية أشمل بل يفكر هذا لا تكون  
شمة قيمة أو فاعلية لخصوصيتها بل لعل  
قيمة وفاعلية لخصوصيتها مستمدة من  
رؤيتها الشاملة .

لكاد أقول إن النقد هو الذى يحتضن  
الصراع أو الجدل الاجتماعى في  
صورته الخاصة والعامة معا . إنه جسر  
بين الخاص والعام الفنى ، والخاص  
والعام الاجتماعى أو السياسى .  
والسياسة لا ألهمها باعتبارها مجرد  
تكتيكات جزئية متقطعة ، وإنما خطة  
عمل اجتماعى في التاريخ . كما أفهم  
الفن باعتباره تعبيراً أخلاقياً عن موقف  
من التاريخ مهما كانت خصوصية  
التعبير الفنى . لعل الفن يظل من نافذة  
الحلم على الواقع ، بينما السياسة  
تتحرك من أجل الحلم ، وبين الحلم  
والواقع يحتدم الصراع . والنقد -  
جسر الوشوش والوعي بين الحلم  
والواقع ، بين نغمة الحلم وخشونة  
الواقع . والنقد جلد اجتماعى في قلب  
الحلم في قلب الجدل الفنى أو الدرامى .  
وهو جلد فنى في قلب الجدل الاجتماعى  
على أنه لا يحقق ذاته بالتوازى  
أو التوازن أو الثنائية وإنما باكتشاف  
ما هو جوهري بينهما ، باكتشاف  
المركبات ، الوحدة التركيبية التى تجمع  
في حركتها التعبيرية بين هذين الجدلين  
الذين هما في الحقيقة وجهان لجلد  
إنسانى واحد .

● **تعتبر الماركسية أن الفن - في**

الفن وعمومية السياسة . عمومية الفن  
لنطلق بالحلم ، وخصوصية السياسة  
لنطلق بالواقع المباشر . وهى كذلك  
خصوصية الفن لانه يصدر من - وإلى -  
القلب البشرى ، قلبى أنا وقلبك أنت .  
وعمومية السياسة لأنها في معركة  
التطبيق تنشغل بالأدوات والأشياء  
والعينيات أحيانا ، أكثر مما تنشغل  
بالقلب البشرى قلبى أنا وقلبك أنت .  
ولهذا فالسياسة لا تستوعب موقفا  
فرديا ، وإن كان الموقف الذى تستوعبه  
أو تحركه وتحرك به ، جزئيا - زمنيا -  
وتطبيقاتها خالصة . وهذا هو مصدر  
خشونته ولا أقول تطرفه بالتطرف من  
طبيعة الفن ، لأن من طبيعته الحلم  
والمطلق والمثال ولكن قد يكون للتطرف في  
السياسة معنى محدد وهو الحسم  
العملي المباشر ، لأن السياسة فعل  
خالص . وهو بالضرورة فعل جزئى ،  
وإن لم ينفصل ، أو ينفى إلا ينفصل -  
عن الفعل العام الذى يقترب بنا من  
الحلم ...

لهذا فإن النقد أقرب إلى الفن منه إلى  
السياسة . ولكنه أقرب إلى السياسة من  
الفن نفسه . ذلك أنه وإن لم يباشـر

- كالسياسة - الفعل الحاسم المباشر  
الا أنه أقرب إلى هذا الفعل الحاسم  
المباشر من الفن الخالص ، لأنه أقرب  
من الفن إلى عملية الصراع  
الاجتماعى ، إلى عملية التوعية  
الاجتماعية الشاملة بل لفعل الأداة التى  
تشهد أسلحة الفن ، وتيسرها ، وتعم

قيما ، وتصيبها في وعاء الصراع العام  
المحتدم في المجتمع . والنقد في تقديرى  
من أبرز المظاهر التعبيرية التى تبلور  
الصراع الاجتماعى ، ولكنى برغم هذه  
الأحكام العامة المجردة - أعود -  
فأسندرك قائلا : إن هناك من الأعمال  
الفنية ما كانت اعلاما مرتفعة في المعارك  
ونيرانا منطلقة في ميادينها ..

عذرا .. ما أعجز الأحكام العامة  
المجردة عن الفصل النهائى في تجربة  
الإنسان الباقلة الخصوبة ...

● ما هو طموح السياسة ؟..  
وهل يتشقق مع طموح النقد ؟.. وإلى  
أى مدى ؟..

- طموح السياسة هو فعل التعبير  
المباشر الحاسم ، تغيير علاقات القوى  
الاجتماعية ، أو تعبير آخر ..  
السلطة .. لئلا ؟ أما طموح النقد فهو  
تفسير للتصورات والوجدانات  
والأذواق ، والنقد بهذا ليس بعيدا عن  
صراع السلطة ولكنه يشارك في الصراع  
الدائر داخل العقول والوجدانات  
والأذواق . والسياسة تسعى للسيطرة  
على العوامل الموضوعية أساسا ، أما  
النقد فيسعى لتفذية العوامل الذاتية ،  
أقصد الوعي الانسانى ..

الموضوعية والذاتية هما بالتحديد  
جناحان أساسيان في معركة الثورة  
الاجتماعية .

● ترى السياسة على أسس انها  
فعل التغيير المباشر الحاسم الذى

تقوم به الجماهير للسيطرة على  
الظروف الموضوعية .. بينما أرى  
السياسة على أسس - الواقع - انها  
فعل فرض التوازن الاجتماعى ، ذلك  
الفعل هو الذى تقوم به السلطة  
لتكسب بهذا قدرا زمنيا اكبر في  
وجودها .

بالتحديد فإن السياسة كما أراها  
بعيدة عن الحلم الماركسى ، إنها سياسة  
الواقع ، سياسة السلطة التى ترفض  
أى حركة تتخض في مواجهتها وهذا  
ما يحدث في الأغلب على مدار التاريخ -  
فالسلطة الدينية مارست القهر ضد  
الجماهير وكذلك السلطة الدينية . حتى  
أنه في وقت من الأوقات تحالفت السلطة  
الدينية مع السلطة الدنيوية ضد  
الطموح الجماهيرى . هذا في تصوورى  
هو فعل السياسة . أما السياسة كما  
تراها فإننى أتصور انها عزيزة على  
التحقيق والتنفيذ .

أتى أقبل وجهة نظرك لأنها تتواءم مع  
طموحي وأشواقى وأحلامى . ولكن  
الواقع يقول لنا السياسة هي بالتحديد  
فعل السلطة لفرض التوازن الاجتماعى  
بقدر الإمكان ، إلا أن هذا التوازن  
سينزل حتما لتحل محله الثورة .

إن السلطة - مهما كانت  
ديموقراطية - تملك وسائل القهر ..  
ويسقط السلطة - أى سلطة - هذا  
بالتحديد تثبت وتتأكد وجهة نظرك عن  
السياسة ، ليس على المستوى النظرى  
فحسب ولكن على المستوى التطبيقي  
العريض ..

خلاصة ما أراه أن طموح السياسة  
هو بالتحديد القاطع طموح السلطة  
لفرض وجودها واستمرارها .

- السلطة هي هدف الفعل السياسى  
بغير شك . ولكنه هدف ينبغي أن يتحول

إلى مجرد وسيلة لتحقيق الغايات البعيدة  
والأصلية للفعل السياسى . وعندما أذكر  
الفعل السياسى فإنما أعنى الفعل الذى  
أؤمن به ، وهو الفعل السياسى من أجل  
التغيير الجذرى للوضع الإنسانى توفيرا  
للحرية الحقيقية والعدالة الحقيقية  
والرخاء الحقيقى والسلام ... هناك بغير  
شك أفعال سياسية من أجل وقف  
التغيير الجذرى للوضع الإنسانى ، من  
أجل تجميد التقدم ، ومواصلة استغلال  
الانسان ماديا وإفقاره معنويا وروحيا ،  
ولهذا تختلف السلطة باختلاف القوى  
الاجتماعية المسيطرة عليها ، المحكمتة  
فيها . وكل سلطة فهي بالضرورة سلطة  
طبقية ، وإن لم تعترف بهذا شأن كل  
الدول الرأسمالية .

فهذه الدول تزعم أنها تحكم وباسم  
المجتمع كله ، الأمة كلها ، وهي في  
الحقيقة إنما تحكم وتسيطر وتوجه  
لمصلحة النظام الرأسمالى السائد وكيار  
المالكين فيه . حقا انها تتخذ من  
الإجراءات ما يفتح أحيانا دورها  
الطبقى ، وهي قد تضطر إلى هذا  
احتفاظا بسيطرتها ، واستجابة قاهرة  
لمعارك الصراع الطبقي وخافه لطبيعتها  
الاستغلالية الطبقية الخالصة ...

على أن السياسة بالمعنى الثورى هي  
سعى للسلطة باسم القوى العاملة  
المنتجة في المجتمع ، ولصحتها . ليس  
هذا فحسب ، بل وعن طريقها كذلك ،  
عن طريق مشاركتها بحيث تصبح  
السلطة لخدمتها ويزادتها . ول  
تقدرى أنه لا توجد في أى سلطة صفة  
التوازن الاجتماعى . ليس شمة حياد في  
أى سلطة . إنها تحكم باسم طبقة وتظهر  
طبقة أخرى ، مهما اختلفت أشكال  
الحكم والقهر . لاتوازن في جوهر أى  
سلطة ، وإن اتخذت السلطات



حتى لكى تلقى السلطة ذاتها بعد ذلك عندما تحقق أهداف هذه المرحلة الأولى . على أن المهم في هذه المرحلة أن تتحقق بالمشاركة الفعلية لجماعية العاملين ، وبالانتمى المتصلة لأوضاعهم لكفائهم ووجدانهم الثقافية كذلك ، تأهلاً لقدراتهم الذاتية على المشاركة الواعية الفعالة في السلطة في إعداد الثوار ، في التخطيط والتنفيذ ، في النقد والمراجعة ، في إحداث التغيير ، في التعجيل بإلغاء السلطة نفسها عندما تتضح الظروف الموضوعية والذاتية لذلك .

حقاً ، إن بعض السلطات الثورية من حيث المضمون الاجتماعي قد تنفق إلى الديمقراطية في بعض المراحل ، أن هذا بغير شك يمس ثورتها ، بل يعد من انطلاقتها نحو تحقيق أهدافها ويتشبه هذا أساساً في عدم المشاركة الجماهيرية المنظمة الواعية في إصدار القرارات الاجتماعية الأساسية . كما كان الحال في المرحلة الستالينية في التوجيه السوفيتية ، ولكن برغم هذا ، فإنه من الخطأ الأكبر التوحيد بين أشكال السلطة على أساس تحكمها في وسائل القهر ، أو مغاللتها أحياناً في ممارسة هذه الوسائل ، فهذا ما يحاوله بعض المفكرين اليمينييين لطمس الفروق الطبقيّة بين السلطة الاشتراكية والسلطة الرأسمالية ، تارة باسم دولة القهر الشمولية ، وتارة باسم البيروقراطية ، وتارة أخرى باسم التكنولوجيا .

على العموم فإنه ينبغي أن نحلل السلطة من الزاوية الاجتماعية أساساً ونترك الديمقراطية من هذه الزاوية كذلك ...

الاستغلالية قناع التوازن ومنطقه الشكلى ومظهره الخارجى لإخفاء حقيقتها غير الحيادية . إن السلطة - أى سلطة - هى سلطة تحكم وقهر . وهنا يبقى السؤال الكبير : باسم من ولصحة من ؟ نعم ياصديقى إن السلطات كما تقول مهما كانت ديموقراطية تملك في يديها وسائل القهر . بل أضيف إن القهر وجه للديموقراطية . ولكن يبقى كما ذكرت - هذا السؤال الكبير ، ديموقراطية لمن ؟ وقهر لمن ؟ هذا هو جوهر كل سلطة ، أما التوحيد بين جميع السلطات على أساس تماثلها في تملك وسائل القهر ، فهو توحيد يقضى بنا إلى إغفال الطبيعة الاجتماعية لكل سلطة . كل سلطة هى سلطة قهرية ولكن من قهر ؟ ولصحة من . وكيف .

على أن السلطة في الفكر الماركسي هى مرحلة مؤقتة في تطور التطبيق الاشتراكي ، أنها ضرورة أول لقهر السلطة الاستغلالية ، والاستيلاء على جهاز الدولة لصحة العاملين القهريين ، والسيطرة على قوانين التقدم الاجتماعى . على أنها ضرورة - كما ذكرت - ينبغي أن تتم لا باسم هؤلاء العاملين القهريين ، ولكن بهم هم أنفسهم ، بمشاركتهم وإرادتهم وباستكمال هذه المرحلة أو الضرورة الأولى للثورة الاشتراكية ، تمهد الأرض للمرحلة الثانية التى يتم فيها إلغاء سلطة القهر ، إلغاء الدولة عامة ، وإلغاء الديمقراطية بمعناها السياسى ، وبهذا ينتقل الإنسان من ملكوت الضرورة إلى ملكوت الحرية الحقيقية .

إن السلطة في المرحلة الأولى - مرة أخرى - ضرورة لحماية التغيير الثورى ، بل شرط لتحقيقه ومدخل

● ينهض الفن أحكاماً على أسس أخلاقية ، مثله في ذلك مثل القانون ، أو على الأقل هذا طوحهما . أما السياسة فإن أحكامها لا تخضع لنفس الأسس الأخلاقية التى يخضع الفن لها أو القانون ، وإنما قد تسمى السياسة بالقيمة الأخلاقية في سبيل المصلحة ما رأيك ؟ .

الفن ليس أخلاقياً بلعنى العادى ، وإنما تنبع أخلاقيته من صدقه التعبيري الفني ومن مدى استجابته للحقيقة الموضوعية وتعبيره عنها أخلاقية الفن هى قيمته الذاتية الجمالية والموضوعية الإنسانية . وهى أخلاقية لا تتجسد في عناصره وإنما في الدلالة العامة لهذه العناصر في اكتمالها الفني ، في قيمته الشاملة الجمالية والإنسانية . على أن الأخلاق - عامة - قيمة نسبية تتطور وتختلف باختلاف الميادين الاجتماعية والتاريخية . ولهذا قد تكون القيمة الأخلاقية الشاملة لعمل فنى ما صداماً مع قيم أخلاقية سائدة ، ولكنه لا يكون - رغم هذا لا أخلاقياً ، بل قد يكون بهذا إضافة أخلاقية جديدة . إن الحكم الأخلاقى غير منفصل عن الحكم

الاجتماعى والإنسانى الشامل ، والقانون ليس بالضرورة أخلاقيا ، بل هناك من القوانين برغم طابعها الأخلاقى غيبى وجودها الاجتماعى معادية للتقدم الاجتماعى ، وبالتالي التقدم الاخلاقى للأخلاق . والسياسة ليست كذلك بالضرورة لا أخلاقية ، بل ما أكثر ما تستغل السياسة بعض القيم الأخلاقية التقليدية السائدة لتجعيد الحركة الاجتماعية ، ولتحد من التغيير الاجتماعى الثورى . وما أكثر ما يلف الصراع الاجتماعى بمظاهر أخلاقية متشعبة زائفة .

على أن السياسة - عامة - من حيث أنها فعل تطبق مباشرة من أجل السلطة ، قد تضمنى - كما نقول - بالقيمة الاخلاقية الجزئية في سبيل قيمة اجتماعية أكبر وأشمل هي ذاتها قيمة أخلاقية . والسياسة المثالية هي التي تستطيع أن توفق في فعلها بين شرف الهدف وأخلاقية الوسيلة . على أن واقع الخبرة البشرية ، وتعددها ، لا يتيح مجالاً لهذه المثالية السياسية بصورة كاملة وكل تطبيق سياسى مهما كان شرف أهدافه يصطدم دائماً بمشكلات قد تدفعه الى سلوك يختلف مع ما ينبغي له من قيم أخلاقية إنه معنى من معانى التناقض العملى الذى يبرز في أشكال مختلفة بين النظرية والتطبيق بين الحلم والواقع في تجربتنا الإنسانية ..

● أنت كشاف إيديولوجى ، لك وجهة نظر محددة سلفاً عن الفن والمجتمع الى أى مدى يرتبط منهج النقدى التطبيقى بهذه الفكرة المسبقة ؟ .

أنا ماركسى ، ولكن هذا لا يعنى أنتى أنتحرك بأحكام مسبقة محددة سلفاً بالنسبة لكل شئ . إننى بغير شك

أتحرك بدم حيوة من التصورات والقيم فضلاً عن منهج للتناول والرؤية . على أن هذا يعنى كذلك - وهذا هو المهم - أنتى أؤمن بالثراء المطلق للواقع الحى والواقع الفنى ضمناً ولهذا فإن التصورات والقيم التى أتحرك بها لا تشكل قوالب تحذف هذا الواقع الحى ، وإنما تسعى لاكتشاف ما يتضمنه من تجدد دائم متصل ، ولهذا فهي تثرى بالواقع وتتطور معه ، في الوقت الذى تطمح في إغناؤه وتطويره وتغييره .

خلاصة هذا أن التطبيق الماركسى في الفن - كما في الحياة - ليس فرضاً لقوالب أو قواعد ، بقدر ما هو منهج لاكتشاف الجديد المتحرك ، المتخلق أبداً . وهناك بغير شك نقطة بداية : إنها إنسانية الإنسان ، وحيوية الواقع وطبيعت الصراعية . على أنها ليست قوالب أو قواعد نهائية جاهزة ، فإنسانية الإنسان يمكن أن تكشف عن نفسها في أكثر من وجه ، وحيوية الواقع لأحد لخصوبتها ، والطبيعة الصراعية للوجود نبض متعدد الأنحاء متنوع الحدة والشدّة والحرارة . ولو بدأ التطبيق الماركسى في الفن بالقوالب والقواعد لخرج على الماركسية ولأصبح تطبيقاً مثالياً . فالمثالية هي التي تقترض الفكرة المسبقة على الواقع الحى والقانون الجامد على الحياة المتدفقة . الماركسية في الحياة والفن عامة ، لا تقضى ، وإنما تكتشف ولهذا فهي تتجدد بتجدد الحياة والفن لأنها تسعى دائماً للتعبير عن الحياة ، وعياً بها ، واقتدار على تغييرها كذلك ، وهي تعود الى نفسها بالنقد الذاتى الذى يطور قدراتها على الإدراك والتغيير معا .

وفي الحقيقة إننى أبداً مواجهتى

النقدية للعمل الفنى بالاستقبال الفنى أولاً ، بالتفتح للعمل الفنى ، بحسن الإنصات المتواضع له ليصحب في النفس ما يشاء . نقطة البداية هي التدقيق المحض . من التدقيق المحض يتبلور بعد ذلك الحكم التقييمى ، اكتشاف ما في التدقيق من قيمة ودلالة صنعها العمل الفنى وإضافتها . لا أبحث في العمل الفنى عما أريد وإنما أكتشف في نفسى ما يريد العمل الفنى ، ما صبه في نفسى من اثر ذاتى - موضوعى - ومن هذا الاكتشاف يبدأ التصرف الواعى الأكثر شمولاً . إن التعرف على العناصر الهيكلية في العمل ، أشكاله ، وتراكيبه ، التعرف على دلالاته في حدود أوسع من حدوده الجزئية ، ودلالاته في الواقع ، في المجتمع ، في العصر ، في التاريخ مدى الإضافية في الشكل ، في البناء ، في الهيكل ، مدى الإضافية في المضمون ، مدى الإضافية في القيمة الجمالية والإنسانية عامة ، مدى القيمة الذاتية - الموضوعية عامة للعمل الفنى .

خلاصة الأمر أن تبني المنهج الماركسى هو الذى يفرض على النقد أن يتحرر من كل حكم مسبق على التدقيق ، وإلا كان - كما ذكرت - منهجاً مثالياً . إنه اكتشاف لقوانين الحركة في الفكر والحياة بغير تعسف ..

إن الحياة كما تعلمنا الماركسية أغنى من أى تعريف مسبق ، ولعلك تسألنى : هل معنى هذا أنه ليس ثمة نقطة بدء ؟ وأقول أن هناك بالتأكيد نقطة بدء ، أنها الحرص على المعاشية ، النظرة الشاملة ، احتضان ظاهرة العقل البشرى ، والتعبير البشرى عامة في ارتباطاته ، في حيويته ، في حركته في قاعليته .. إن العمل الفنى هو تعبير بشري فريد ولكنه ليس تعبيراً بشرياً

منقطعاً متعالياً . أين هومن نفسه ؟ أين هومن غيره ؟ أين هومن حيلتنا ؟ أين هومن الحياة ؟ أين هومن الإنسان ؟ هذه هى البدايات التى هى ليست قيوداً مسبقة بقدر ما هى ضرورة تتفتح بها لنا آفاق الحرية ويتعرف بها على قوانين حركتها فى الفن ، بل فى الحياة عامة ..

### ● ما هو موقفك النقدي من السياسة وموقفك السياسى من النقد ؟

– السياسة كما اتبناها هى الفعل الإنسانى الجماعى الواعى من أجل السيطرة على الواقع وتطويرة لمصلحة الحرية والديموقراطية والرخاء والعدالة والسلام .

أتمنى أن أكون بجهدى النقدى المتواضع قد ساهمت – ولو جزئياً – فى التوعية بهذا . إن تعميق إنسانية الإنسان وكثالة مشاركتها الواعية فى الفعل السياسى هو حجر الزاوية . وبغير هذا يصبح الفعل السياسى – أيا كانت أهدافه وشعاراته – إجراءات إدارية متعسفة ، لا تتحقق أهدافها وشعاراتها نفسها مهما حسنت النية . إن الإنسان هو الهدف ، والإنسان ينبغى أن يكون هو الوسيلة كذلك ، ولإضاح الهدف نفسه .

هذا فى تقديرى هو الموقف النقدي – غير المباشر أو المباشر أحياناً – من السياسة ، إنه تأكيد للمشاركة الإنسانية الجماعية الواعية فى صناعة الحياة . تأكيد لإنسانية الإنسان وسيلة وهدفاً ..

أما الموقف السياسى من النقد فهو إيمانى بأن النقد غير متغزل عن الحياة بكل أبعادها ، والسياسة بعد أساسى من أبعاد الحياة . وبهذا فالنقد فعل سياسى

وإن لم يتخذ صفة الفعل المباشر – وهو الفصل بالوعى الشامل الجمالى والاجتماعى والضارى عامة . وموقفى السياسى – كما ذكرت من قبل – ينبع من ماركسييتى فى تطبيقها العربى ، من إيمانى بضرورة النضال الواعى المنظم من أجل إعادة بناء الإنسان العربى وتحرير الأرض العربى المحتلة وتحرير الفكر العربى والحياة العربى من التخلف والاستغلال ، والتمرق القومى ، وتحقيق الوحدة العربى الشاملة على أسس ديموقراطية اشتراكية وتنمية التراث العربى تنمية علمية تجمع بين الأصالة والتجدد حتى يتمكن من الإضافة الخلاقة فى عصرنا الراهن .

من هذا الموقف السياسى العام ، ينبع كذلك موقفى النقدي بغير شك ، ولكنى من البداية لا اتخذ من موقفى الفكرى أو السياسى عامة قوالب أو قواعد مسبقة فى أحكامى النقدية . وإنما أبدأ بالتدقيق الضالض ، ثم اتلف واختلف بحسب ما يصبه العمل الفنى فى نفسى من دلالات وقيم .

إن العمل الفنى هو الذى يفرض نفسه على ، ومن الطبيعى والإنسانى بعد ذلك أن أنفعل به سلباً وإيجاباً ، ليس أنفعلالاً خالصاً ، وإنما هو أنفعل على أرضية الرؤية الجمالية والاجتماعية فى الفن والحياة التى لأحد لخصيويتها ، وما أكثر ما تعلمت من الأعمال الفنية ، وما أكثر ما تعلمت بها مفاهيمى وتصوراتى الفكرية والسياسية وأدوافى الجمالية وتطورت بها أحكامى النقدية ذاتها .

إن الأعمال الفنية التى لا تتضمن إجابات محددة ، ولا يمكن ببساطة أن تصنف إلى أسود وأبيض ، إلى يمين

ويسار ، حقا هناك يمين ويسار فى الأدب والفن كما فى السياسة ، ولكن تحديد القيمة فى الفن أشد تعقيداً من تحديدها فى السياسة . إنها تحتاج إلى منهج للتداول والحكم أشد رصابة لأنه لا يتعامل مع فعل مباشر خاص ، وإنما يتعامل مع قيم إبداعية ، ولكن ليس معنى هذا الميوعة فى الحكم النقدي ، فالسياسة قد تثقل التكتيك فى المواقف ، تثقل التسويات والمساومات أحياناً – فى غير خروج على المبادئ – بالطبع وإنما كطريق إليها ، أما القضايا الفكرية فلا تقبل التكتيكات والتسويات والمساومات . ينبغى أن تكون حاسمة قاطعة فى التمييز والتحديد ، على أنها فى مجال الخلق الفنى – كما ذكرت – ينبغى أن تتميز بالرحابة والاستشراق البعيد والمصيق للإبداع الحقيقية الحية لمصلحة الخلق ، بغير جمود شكل أو عقائدى من ناحية ، ومن غير تفریط أو تنازل مبدئى من ناحية أخرى .

### ● أين يكف النقد الأدبى من قضية الخلق والإبداع ؟

– لا أفهم هذه الثنائية التى تلح جميعاً على تأكيدها بين الجانب الجمالى والجانب الاجتماعى ، جانب الخلق وجانب الدلالة أو المضمون فى العمل الفنى أو الأدبى عامة . حقا هناك هذه الثنائية بين الشكل الفنى والجمالى ، والمضمون الاجتماعى والإنسانى .

لكل أدب وفن شكل ومضمون ، معالجة فنية فيها إبداع وخلق ودلالة إنسانية واجتماعية فيها إنارة وكشف ورؤية . على أن هذه الثنائية فى تقديرى ثنائية منهجية خالصة ، أى ترتبط بمنهج التعرف التحليلى على العمل الأدبى أو الفنى ولكنها ليست ثنائية فى حقيقة العمل . إن حقيقته فى وحدته ،

الموسيقى مثلا ، شكل بنائها هو دلالتها . الدلالة تتحقق بالشكل والشكل يهب الدلالة . وكذلك الرسم والنحت . ولعل الأدب قد يبدو متميزا بعض الشيء نتيجة لأداة تعبيره وعناصره وهى اللغة والأحداث والأشخاص والعواطف والتصورات التى لها دلالتها المستعملة ، اليومية ، السابقة على التعبير الأدبى . وهكذا تبرز الثنائية بين أداة التعبير الأدبى بدلالاتها الجمالية الجديدة ، ودلالتها المعادية .

ولعل هذا هو ما دفع سارتر إلى التفريق بين الفن والأدب ، زاعما أنه لا سبيل إلى الالتزام فى الفن ، وأنه لا بد من الالتزام فى الأدب ، مستثليا الشعر من الأدب ، على اعتبار أن لغة الشعر لغة جديدة تماما لا صلة بينها وبين اللغة المعادية ، على خلاف لغة القصة أو المسرح . وعندما يقول سارتر أنه لا التزام فى الفن يقصد أن الفن خالٍ من الدلالة وأنه مجرد تشكيل فنى نستمتع بما فيه من إبداع وخلق خالصين ..

والحقيقة أنه لافن ولا أدب بغير دلالة ، بغير مضمون فضلا عن أنه لافن ولا أدب بغير شكل ، بغير تركيب إبداعى . ولكننا نتساءل : ماذا يعنى الإبداع أو الخلق ؟ هل هو مجرد إبداع وخلق لعلاقات وتركيب جديدة غير مسبقة ؟ أو تعبير آخر .. مجرد جمال فقط ، بالمعنى الكبير للجمال ؟ الحقيقة أن أى إبداع أو خلق ، فهو إبداع وخلق لدلالة ، لقيمة . إن مجرد العلاقات الجديدة ، التركيب الجديدة ، مجرد الشكل الفنى إنما يتضمن بذاته دلالة ، رؤية وقيمة ، وبالتالي فلا فصل عندى بين الخلق كخلق ، والإبداع كإبداع ،

وبين ما يحمله الخلق والإبداع من دلالة ورؤية وقيمة . ولهذا فعندما يتعرض النقد للقيمة الجمالية الإبداعية فى الأدب - وهو ما ينهض أن يحتفل بها ويكشف أسرارها ويتبين ما تتضمنه من إضافات - فهو بالضرورة يكشف كذلك عن الدلالة والرؤية والقيمة التى تعبّر عنها .

إن الذين يريدون أن يلقوا بالنقد الأدبى عند حدود التشكيل الجمالى وحده ، لا يخدمون هذا التشكيل نفسه ، ولا يتبينون حقيقته ولا يدركون جوهره ، إضافته ، إن لم يتبينوا أو يدركوا كذلك دلالاته ومضمونه ..

إن الفن تطوير وتنمية وتقذية للقيمة الإنسانية الجمالية والتصورية والتذوقية والوجدانية ، تطوير وتنمية وتقذية وإضافة لإنسانية الإنسان عموما والنقد هو تقييم وتحديد وكشف لهذا كله . لافصل فى هذا بين القيمة الجمالية الخالصة ، وما يتضمنه من دلالة ومضمون إنسانى واجتماعى .

النقد الأدبى فى تقديره هو إجابة عن سؤال ذى شقين : كيف يتحقق هذا الخلق والإبداع فى العمل الأدبى ؟ وماذا يعنى ؟ أى ماذا يقول ؟ أن التشكيل الفنى هو أداة الإتيان عن الدلالة وليس هدفا بذاته ، ولا يمكن أن يكون كذلك . أنه ملامح جسد الحقيقة التى يتضمنها العمل الأدبى . ولهذا فالنقد لا يقف - ولا يملك أن يقف - عند حدود هذه الملامح ، عند حدود التشكيل المحض ، ولا غايت عنه حقيقة العمل الفنى نفسه ، التى هى حقيقة التشكيل نفسه كذلك ..

● أى منهج نقد لا يفسر العملية الفنية تفسيراً شاملاً ، لكنه يضيف

تفسيراً مجرداً بشكل ما . ليس للفن فحسب ولكن أيضاً الحياة والاجتماع . ما هو موقع النقد الماركسى من القضية السابقة ؟ .

- التفسير الجزئى ينبع دائما من المنهج القاصر أو المحدود . فالتفسير الذى يقف عند حدود التشكيل الجمالى فقط ينبع من فلسفة معينة فى الفن والحياة . وهو تفسير شكل أكاد أقول أنه يقصر حتى عن تفسير الشكل نفسه تفسيراً كاملاً شاملاً وعميقاً . فالشكل - كما أشرت من قبل - مجرد الشكل هو وظيفة ، أو شكل لشيء ما ، لحقيقة ، لدلالة . فإذا لم ندرك هذا ، ولم نضعه فى اعتبارنا ، مجردنا عن إدراك الشكل نفسه . ولا شك كذلك أن التفسير الذى يقف عن الفن عند حدود دلالاته الاجتماعية فحسب ، أو النفسية فحسب ، هو تفسير قاصر كذلك بل لا يكاد ينتسب إلى النقد الأدبى أو الفنى بقدر ما ينتسب إلى علم النفس مثلاً أو علم الاجتماع . أما التفسير الماركسى ، أو تعبير أصح التقييم الماركسى ، فهو محاولة لاحتضان العمل الفنى كتعبير جمالى وكتعبير إنسانى اجتماعى كذلك دون فصل ميكانيكى بين التعبيريين . هو تعرف على العمل الفنى كقيمة فى ذاتها وفى غيرها ، كقيمة وكإضافة كمجرد تعبير ، وكتعبير عن ، كخلق ذاتى وقيمة موضوعية ، كآثر مخلوق ، وكأثر خلاق . كجمال وكدالة فى وقت واحد . أنا وهو والآخرين ، الذات والموضوع والتاريخ معا ، اللحظة والموضوع معا . الأنا والنحن فى الزمان والمكان المحددين والمطلقين فى وقت واحد . الهيكل والصيغة ، الشكل والمضمون ، الجمال والفعل فى نبض واحد ، فى نقضة واحدة ■

## رؤية الحاضر للماضي

أصدر الدكتور رؤوف سلامة موسى كتاباً عنوانه «سلامة موسى أبى» يبرز الكثير من جوانب الماضى النقائى القريب. وفى الوقت نفسه كتب لنا أستاذ جامعى عن تجربته الفكرية مع سلامة موسى. وقد رأينا أن ننشر مقال الدكتور عادل ناشد عن الكتاب ومقال ماجد مصطفى المدرس بكلية الألسن معاً وفى وقت واحد، لما يمكن أن تضيفه التجربة الشخصية للابن والتجربة الشخصية للقارىء من أفكار ودلالات.

إذا كان البعض قد كتبوا عن «سلامة موسى» كرائد من رواد التنوير فى مصر. وإذا كان الكثيرون من المفكرين والأدباء قد تأثروا بأفكاره. فهناك أيضاً من الأجيال الجديدة التى ربما لم تسمع عن هذا الفكر العظيم. وللذين عرفوه وللذين لم يقرأوا عنه، يأتى هذا الكتاب: (سلامة موسى.. أبى) للدكتور «رؤوف سلامة موسى» ليعطينا صورة بانورامية شاملة لهذه الشخصية الفذة، بكل جوانبها بما فيها من إيجابيات ونقائص. فهذا الكتاب وإن كان كتبه ابن عن أبيه، فقد كتبه، بحيادية وبدون تحيز.

### ● من رواد النهضة

سوف نعرف من هذا الكتاب أن سلامة موسى هو:

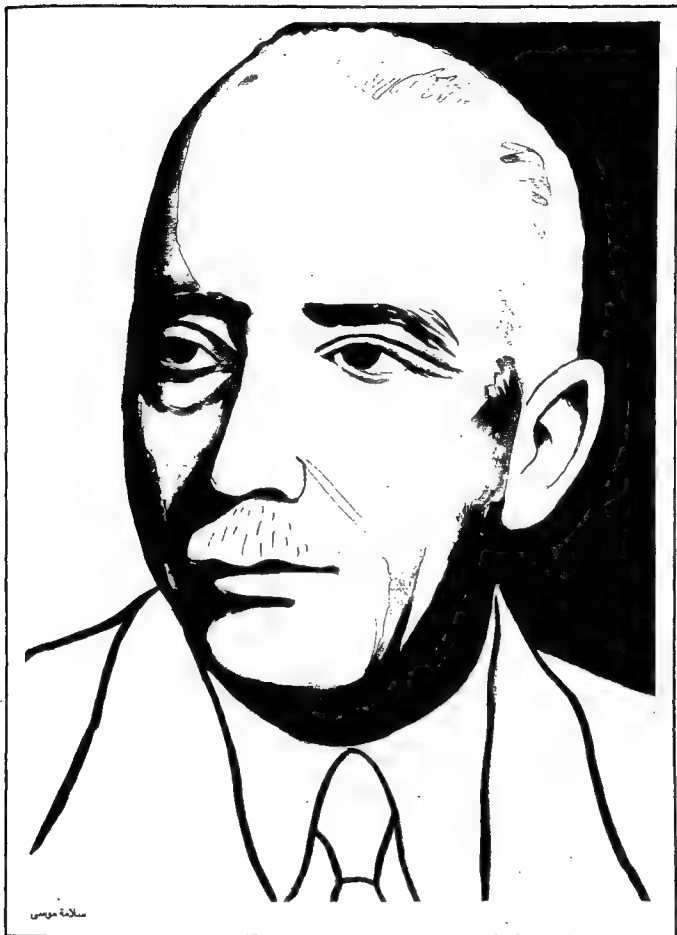
■ فى مقدمة العقول التى دعت إلى الفكر الاشتراكى فى مصر. ويجمع النقاد على أن كتابه «الاشتراكية» الذى صدر فى نهاية عام ١٩١٣ هو أول كتاب فى العربية يحتفى بهذا الموضوع، بجانب مساهمته فى تكوين الحزب الاشتراكى المصرى عام ١٩٢١.

■ وهو أول من دعا إلى إلغاء الملكية الخاصة، وتعميم الملكية العامة تدريجياً، بالطريقة القانونية السلمية. ونشر التعليم بين العمال، وتحقيق مطالبهم من أجور مجزية، إلى معاشات فى الشيخوخة، إلى منازل صحية. أى أنه من أوائل الذين دعوا إلى إدخال نظام التأمين الاجتماعى، وتخصيص مقاعد نيابية لممثلي العمال.

■ هو أول من دعا إلى تحديد القيمة الإيجارية للأرض الزراعية «لما كان يحس به من الظلم الذى يوقعه مالكو الأرض الزراعية بمستأجرىها من الفلاحين المصريين» وأن الأراضى الزراعية يجب أن تستغل أفقياً ورأسياً، بزراعة الفواكه والخضروات، والاهتمام بالصناعات الريفية». ومما قاله سلامة موسى: «إذا أردنا أن ننقضى الشيوعية، وجب علينا أن نتسامح فى الاشتراكية وإذا أردنا أن ننقضى الحد الذى يشعر به العامل، وجب علينا أن نرفقه عنه بإصلاحات اجتماعية مختلفة»

■ وهو أيضاً من أوائل من نبهوا العرب إلى خطر الصهيونية، فيما نشره فى «المجلة الجديدة» بين ١٩٣٤ — ١٩٣٦ وتحذيرهم من المستقبل الأسود

عادل ناشد



سلامة موسى

الذى ينتظر فلسطين ما لم يتلاف العرب ، الهزيمة المحقة بأن يتخذوا جميع الاسلحة التى يحاربهم بها اليهود : تطوير الزراعة ، ترقية الصناعة ، تحرير المرأة . وبهذا وحده يتحقق للعرب أن يتغلبوا على الصهيونيين . ولكن عندما لم ينتبه إلى دعوته أحد ، وحدث ما توقعه وقامت دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ واعتبرت بها كل الدول الكبرى . دعا إلى الصلح معها عام ١٩٥١ على أساس قبول الأمر الواقع بدلا من أن تصبح جرحا يستنزف مواردها .

■ نَبَّه إلى خطورة التطرف الدينى منذ عام ١٩٤٧ وأن مصر تحتاج إلى حكومة ديمقراطية وليست دينية أو ثيوقراطية ، وكتب : « أن اختلاط الاديان بالسياسة كان على الدوام مصدر آلام وحروب بينما السلم والرخاء كانا في ابتعاد الدين عن السياسة وأن تعاليم الإسلام والمسيحية تقر أن الدين علاقة خاصة بين الإنسان وربه ، وليس لأحد أن يجعل من نفسه رقبيا عليها . وكان يرى في هذه الحركة « نموًا غرغرينيا في الأطراف الجاهلة والفقرية ، لا أمل في علاجها ، ولابد من استئصاله من جسم الأمة » .

■ وهو أول من دعا للاحتفال بالعيد الاثني عشر للأزهر « إن هذا المعهد المصرى يجب أن يلقى من العناية بالاحتفال به ، ما ينه أوروبا إلى أن مصر التى عرف العالم عنها معاهد العلم في عين شمس والاسكندرية ، قد أسست جامعة الأزهر قبل أن تؤسس جامعاتها

« أوكسفورد » و « السوربون »

■ في أغسطس ١٩٥١ نادى بتأميم قناة السويس ، على أساس أن أول ما يجب أن يؤخذ في رأس القائمة لزيادة إيرادات الدولة . وليس في العالم قوة تستطيع أن تمنعنا من هذا التأميم هذا على الرغم من أن أيدن وتشيرشل قد يصرخان عندما تؤمم — كانه كان يتنبا بما حدث في العدوان الثلاثي — أما إدارة القناة فأسهل من السكك الحديدية — وهذا ما ثبت أيضا بعد التأميم .

وعندما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ لم يكن مستغربا أن يجد فيها « سلامة موسى » خلاصه واستقبليها بالتهليل والترحاب . فهو المكافح الدؤوب على سبيل الاشتراكية العربية . وهو الاب الطبعي لكل الحركات التى شملت العالم العربى بعد ثورة ٥٢ .

ويقول د . غالى شكرى في كتابه ( سلامة موسى وأزمة الضمير العربى ) :

انه الكاتب الوحيد بين أبناء جيله الذى تجاوب مع ثورة يوليو ، وحاول تعميق مسارها ودفعها إلى الامام .

### ● الذين تأثروا بهم

هذه القوة المحركة للفكر ، وتلك النار المحرقة التى أضاعت كل من اقترب منها . ما هى الظروف والمؤثرات التى ساعدت على تكوينها ؟

في هذا الكتاب الهام يروى لنا د . روف سلامة موسى ، بعضا من جوانب حياة والده الشخصية :

ولد سلامة موسى في ٤ يناير ١٨٨٧ في عائلة كبيرة العدد ، ولأنه كان آخر العنقود فقد تعلق به والدته ، خصوصا وأن والده توفى وعمره سنتان . هذا الخوف جعلها تبقيه بجوارها في المنزل . لذلك نشأ محبا للوحدة والانطواء . وهما كفتيلان يجعل الفرد يشغل فكره بالقراءة والتأمل . وقد جمع مع التدليل : الاغتراب والشوكة . وربما كان من مصادر اغترابه وثورته ، انتمائه للأقلية القبطية ، ولأمره ظن هو أن شقيقه الأكبر يستبد بها . ولذلك لم يكن يطبق الاستبداد . فلم تكن للأسرة المالكة أو الحاكمة حقوقا عنده ، ولا للتقاليد القديمة مجزأ إلا في خدمة حاضر الإنسان ومستقبله . ولأنه نشأ محبا للبحث والقراءة ، فقد وجد في مجلة « المقتطف » مفتاحا وتأثيرا بكتابات : « يعقوب صروف » و « شبلى شميل » و « فرح أنطون » و « لطفى السيد » هؤلاء الأربعة العظام هم دعاة النهضة الحقيقيين في تاريخ الفكر العربى . وهم الذين أثروا في فكره :

— أخذ من « يعقوب صروف » الاتجاه العلمى ، والأسلوب التلفزيونى الخالى من المحسنات .

— وكان « فرح أنطون » النافذة التى أطل منها سلامة موسى وهو يعد في عشرينيات عمره على الآداب الأوربية والمذاهب الفكرية المختلفة .

— وتأثر بدعوة لطفى السيد للمصرية والوحدة الوطنية رافعا شعار « الدين لله والوطن للجميع » . وكأنه من عائلة غنية وجد فرصته الحقيقية في السفر إلى أوروبا ، وانفتح ذهنه للثقافة ، وقرأ عن الاشتراكية وايقن « أن في العالم روحا جديدة : حرية الفكر ،

النزعة العلمانية ، الحركة الاشتراكية ، والاستضاءة بالتطور . غابتها الانطلاق من قيود التقاليد .

ولكنه لم يكتب بهذا ، ولكنه أراد أن تصل رسالته إلى أكبر عدد ممكن من العقول ، مضجيا بأمواله وجهده من أجل إنشاء مجلة « المستقل » عام ١٩١٤ والتي تعتبر أول مجلة علمية أدبية عصرية ، على غرار المجلات الانجليزية الفكرية . ثم أنشأ « المجلة الجديدة » أول نوفمبر ١٩٢٩ والتي كان لها الفضل في بروز كثير من الأسماء اللامعة في مجال الفكر والأدب .

#### ● والذين اثر عليهم

كثيرة هي الأسماء اللامعة في سماء الفكر والأدب والذين تأثروا بأفكار سلامة موسى وتشجيعه لهم :

— فهو أول من حث « طه حسين » على أن يكتب سيرة حياته وأن ينشرها متعاقبة في مجلة « الهلال » عندما كان سلامة يعمل بها . وكان يرى أن حياة الكاتب هي أعظم مؤلفاته ، خصوصاً حياة طه حسين بالذات ، لأنه استطاع أن يرتفع فوق عاهته ، وأن يترك بصماته التجديدية على جيله .

— ولعل « نجيب محفوظ » هو أكثر الأدباء اعترافاً بجميل سلامة موسى ، أو « الأب الروحي » كما أطلق عليه في « الثلاثية » فهو أول من نشر له مقالات فلسفية في « المجلة الجديدة » ، وأول من نشر له كتاب « مصر القديمة » ثم « عبث الأقدار » . وقد كتب عنه فقرات مطولة في الثلاثية . فهو تارة « عدلي كريم » صاحب مجلة « الإنسان الجديد » وعرة في صورة التقدمي الاشتراكي « أحمد شوقي » ، وهو جزء من شخصية « سالم

جير » في « المراسيا » والتي مزج فيها شخصيتين مقاربتين هما : محمود عزمى وسلامة موسى . وساختار فقرات بعينها تدل على دقة وصف نجيب محفوظ لشخصية سلامة موسى :



« ورغم بلوغه السبعين من عمره وخلوه من روح الدعابة ، فهو يتمتع بصحة جيدة ونشاط موفور . ولعل المصري الوحيد من معارف الذي لم اسمعه يمزج أو ينكت قط ، ولا عرفت له هوية فنية ، حتى الغناء لا يتذوقه ، والأدب النادر الذي يطلع عليه بقراءة سياسية خاصة وكأنه خلق شاذ مقطوع الصلة بالامتاع والجمال . وركز في الأيام الأخيرة على الإيمان بالعلم إيماناً نسخ إيمانه القديم بالأيديولوجية . وثمة حقيقة أخرى هي أن أقواله خلقت في أجيال اثرا لا يمحى . »

— أما د . لويس عوض فيعترف في « أوراق العمر » :

« وجدت سلامة موسى متواضعا ، غزير العلم في غير تكلف . ما أن يبدأ في الكلام حتى يتدفق علمه الموسوعي ، ويتجلى ذكاؤه الحاد كالتفصيل القاطع ... وقاد سلامة موسى خطاي نحو الاشتراكية » .

أما د . رموف سلامة موسى فهو يضيف إلى كل ذلك إضاءة لكثير من الجوانب الغامضة في حياته وأفكاره :

لماذا حارب طوال حياته ؟ ولماذا استمرت محاربته بعد قيام الثورة التي أخذت بشعاراته ويكلم ما طالب وتنادى به ؟

ولماذا استمرت محاربته ومحاربة كتبه وأفكاره بعد رحيله ؟

ولا أجد أخيراً خيراً من تلك العبارة التي سطرها سلامة موسى وكأنه كتبها عن نفسه :

كان حياً قبل أن يموت . أما بعد موته فقد صار خالداً ■

# رؤية الماضي للمستقبل

ماجد مصطفى إبراهيم

**ف** هذه كلمات عمرها أكثر من عشر سنوات، ظلت كامنة في عقلي، حية في كياني تملؤني زهوياً واعتزازاً حتى جاءت مناسبة في جلسة مع مجموعة من الزملاء، وتحدثت احداهم عن بحثها للماستر وموضوعه «المقال الصحفي عند سلامة موسى»... آه أنه رائد - بالمعنى العربي القديم للكلمة - الذي طالما أحبيته وعشقتة وكتمت حبي وعشقي ولم أبج به لأحد - سوى تلاميذي الذين أدرس لهم مادة المقال في مدرجات كلية الألسن.

والآن اسمحي لي أيتها الزميلة الباحثة أن أروي لك طرفاً من قصة قارئ عاشق مع كاتبه المفضل، ربما كان في ذلك أداء بعض الحق إلى صاحبه:

ففي صيف عام ١٩٨٠ كنت قد انتهيت ثوراً من امتحان السنة الأولى بالكلية.. في تلك اللحظة كنت قد عشت سنوات المرحلة الثانوية مع الأدب العربي القديم خاصة الشعر منذ امرئ القيس حتى شوقي وحافظ، ثم ناجي وعلى محمود طه، مروزاً بسأى نواس وبشار وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء والشريف الرضي، حتى انتهيت إلى الشايب صاحب «صلوات في هيكل الحب»، فاستطعت أن أصل إلى كل كتاباته شعراً ونثراً، وتوقفت قليلاً عند أحمد رامى ولم أكن قد قرأت بعد صلاح عبدالصبور وأمل دنقل. أما أنا فقد كتبت شعراً كثيراً ملاً ديواناً ونشر لي د. عيده بدوي في مجلة «الشعر» وكتبت وقتها في السنة الأولى الثانوية (صيف ١٩٧٧).

واكب ذلك كله عشقي للثلاثة الكبار: طه حسين والمازني والعقاد، ولم يستطع المنفلوطى استقطابي... وأظنني العام

الدراسي الأول في الكلية وأنا عائش مع كتابات العقاد وشخصيته الجبارة، وكان للعقاد اهتمام ببعض الشخصيات الغدة من مفكرى الغرب مثل «جيتي»، و«بنيامين فرانكلين» و«شكسبير»، و«برناردشو»، فقد أقررت لكل منهم كتاباً... في تلك اللحظة التي انتهيت قبلها مباشرة من امتحان السنة الأولى في الكلية كنت أبحث عن كتاب العقاد عن الذى سيكون كتاب العقاد عنه - بيلاشك - تحفة أدبية.. ونزلت إلى المكتبات أبحث عن الكتاب، وعلى سور الأزيكية بدأت أسأل عنه فلم أجده،

ولكني رأيت كتاباً صغيراً عن برنارد شو ولكن ليس من تأليف العقاد، كان الكتاب معروضاً بجوار كتب كثيرة أخرى متنوعة وعليه صورة برنارد شو الشهيرة بلحيته وشاربه، فقلت لنفسي: ما المانع أن أقتني هذا الكتاب وأقرأه ليكون خلفية قبل قراءتي كتاب العقاد... ولفعلاً أقدمت على شراء الكتاب الذى لم يكن أنيقاً بهال من الأحوال وطباعته سيئة، وعدت إلى المنزل ووضعت فوق صف الكتب التى أنوى قراءتها، ونسيته بعض الوقت، وبعد أيام قليلة كنت مسافراً إلى قريتنا، فوقع عليه اختياري ليصممني في سفرى، حتى تلك اللحظة لم أكن قد التفت إلى مؤلف الكتاب... وإن أنسى لا أنسى تلك اللحظة وأنا في الأتوبيس الريفي المنطلق على الطريق الترابي بين الغيطان متجهاً نحو بلدتنا وأنا أقرأ كلمات سلامة موسى عن لقائه الأول ببرنارد شو ثم هـ.ج. ويلز وباقي أعضاء الجمعية الفابية بلندن.

كان المفروض أن اقضى عدة أيام في بلدتنا، لكن سلامة موسى كان قد تمكن

من عقلى وشغلنى عن كل شيء سواه، فعدت إلى القاهرة فوراً وبدأت البحث عن كتب ذلك الكاتب الذى زارل كيانى وجعلنى أعيد التفكير فى العالم والكون من جديد. وكان أول ما وقع فى يدي بعد «برنارد شو»، كتابه الفذ الخطير «تربية سلامة موسى» الذى يؤرخ فيه لحياته العقلية بجرأة وجسارة لم أعرفها من قبل. وكانت كل كلمة فى ذلك الكتاب جديدة تماماً على عقلى، لقد اكتشفت فجأة أننى كنت نائمًا فأيظنى سلامة موسى على عالم كنت عائشاً داخله لكن لم أكن رأيته ولا عرفته ولا وعيته، فأصبح لى وعى جديد أو «وجدان» تلك اللفظة التى كان يؤثرها سلامة موسى وتتردد كثيراً فى كتاباته.

لقد استطاع سلامة موسى أن يغير فكرتى عن العالم ويحطم كل الأصنام التى كنت أوليها، وتحققت فى كتاباته مقولة «الهدم والبناء»، وكانت ملاحظة طاغية على كتاباته أنها معاصرة جداً وكأنه قد انتهى منها ثوياً، بل أكثر من ذلك فإنه كان يؤرخ كثيراً للمستقبل وللما بعد ثلاثين سنة، حتى توهمت فى بادئ الأمر أنه مازال حياً وريث رغبة عارمة فى لقاء ذلك الكاتب المصرى الخطير، وكثيراً ما تخيلت أنى لقيتُه حقاً وعانقته فرحاً بلقاؤه ومعلنا له أنى أحد مريديه المخلصين.

عندما انتهيت من رحلتى فى «تربية سلامة موسى» التى لم تستغرق أكثر من ثلاثة أيام وأنا غارق فيها حتى أدنى - حسب تعبير صديقى القديم طه حسين - كان على أن أسافر إلى الاسكندرية مع بعض الأصدقاء حسب اتفاق مسبق، وفى محطة الرمل، وفى شارع صفية زغلول أمام سينما مترو حيث دار ومطابع المستقبل كنت أجمع كل كتب

سلامة موسى وإملاً بها حقيقتى الهاندباغ، أما سعادتى فلم يكن لها حد: «مقدمة السوبرمان» «الاشتراكية»، «حرية الفكر وإبطالها فى التاريخ»، «مقالات ممنوعة»، «الشخصية الناجعة»، «اللغة العربية والبلاغة العصرية»، «مختارات سلامة موسى»، «التقنيق الذاتى أو كيف نربى أنفسنا»، «فن الحب والحياة»، «الإنسان قمة التطور»، «طريق المجد للشباب»، «مشاعل الطريق للشباب»، «دراسات سيكولوجية»، «أصايد إلى الشباب»، «عقل وعقلك»، «هؤلاء علموني»، «الحب فى التاريخ»، «الأدب الانجليزى الحديث»، «الدنيا بعد ثلاثين عاماً»، «أحلام الفلاسفة».

عدت إلى القاهرة وأنا فى نشوة، ويملأنى الفخر لأنى اكتشفت سلامة موسى ولم يدلى عليه أحد، وفى طريق العودة من الاسكندرية كنت اتصفح جريدة الأخبار وفى صفحة أخبار الناس قرأت خبراً صغيراً عن ندوة فى جمعية الشبان المسيحية عن كاتبى الفضل موعدها الليلة! يا للهول! أننى حقاً مخلوط... ولك لا تصدقين إذا عرفت أننا كنا فى شهر رمضان (فى صيف ١٩٨٠).. افطرت مع أسرتى وأرديت ملابسى بسرعة وذهبت إلى شبرا وفى شارع التزعة البولاقية بدأت أسأل عن جمعية الشبان المسيحية (هكذا دلتى عقلى لعلمى أن شبرا تجمع كبير للأقباط) حتى دلتى شخص على عنوان جمعية الشبان المسيحية فى شارع الجمهورية، وعلى الفور اتجهت إلى هناك وكانت الندوة لم تبدأ بعد، وبدأت الندوة وتحدث فيها، وديع فلسطين، وكامل زهيرى، ود. روف سلامة موسى، ومازالت احتفظ بالكتيب الصغير الذى

اصدرته الجمعية فى تلك المناسبة. بدأت رحلتى الكبرى مع سلامة موسى، واستطعت العثور على كتبه الأخرى: «اليوم والغد»، «طبع دار إلياس وبدأخله نشوة فكرة الله»، «أشهر الخطب ومشاهير الخطباء» طبع دار الهلال، «أسرار النفس»، «مهام النهضة»، «حياتنا بعد الخمسين»، فى سلسلة أقرأ، «الأدب للشعب»، «المرأة ليست لعبة الرجل»، «مصر أصل الحضارة» وبالمناخية: فقد أشار سلامة موسى فى تربيته إلى «صديقه» خالد محمد خالد وهو بلدياته أيضاً، وفهمت تائر خالد محمد خالد بفكر سلامة موسى وكيف تشابه عنوان «الدين للشعب» مع عنوان «الأدب للشعب».

وإذا كان سلامة موسى قد حرص على إبداء رايه فى شجاعة وجرأة لا نظير لهما فى أديابه ومفكرى جيله، وحمل عليهم جميعاً حملة شعواء لأنهم يخذلون قراءهم ويغفرونهم فى أحاديث عن عصر المأمون دون أن يلفتوا ضميرهم إلى سوء أحوال أهل بولاك الذين يعيشون تحت مستوى الفقر. وكان يعلن فى جرأة تفضيله لبيرم التونسي على شوقي لأن الأول كان يكتب عن هموم شعبه، وينادى ما تحدث سلامة موسى عن الأدب العربى القديم سوى مقالة أو اثنتين فى مختاراته أحدهما مقارنة بين الشعاعين العظيمين أبى نواس والمتنبى، وكان يقف بالمرصاد لرمزين من رموز الجمود والرجعية الفكرية فى مصر فى ذلك الوقت هما «رشيد رضا»، و«مصطفى صادق الرافعى»، وكان يعيرهما بأنهما ليسا مصريين، وقبلهما «عبد العزيز جاويش» الذى كان يشير الفتنة بين المسلمين والأقباط وبالطبع هاجم «حسن البناء» وجماعة الإخوان المسلمين، وهاجم



ونبذ كل الأساليب التي تشوش على وضوح الأفكار، وكان ينعى على اللغة العربية كثرة المترادفات بها وكان دائم الدعوة إلى الأسلوب التفرافق، وعلى المستوى الشخصي فهو أول من نبهني أن اللغة قالب الفكر وأن الإنسان يفكر باللغة ويدون اللغة لا يكون الإنسان قادراً على التفكير وضرب مثلاً بأفعل أواسط أفريقيا فهم يملكون عقولاً مثقناً ولكنهم عاجزون عن التفكير وإعمال عقولهم لأنهم لا يملكون سوى لغة بدائية.

وقد أخلص سلامة موسى لهم وعمل بما نادى به، فكانت كتاباته عبارة عن أفكار ليست للغة فيها سوى دور واحد فقط هو نقل هذه الأفكار في أمانة ودقة ومباشرة فلا تجميل ولا تنميق ولا تزويق ولا لعب بالألفاظ وإنما انسيال وتدفق ووضوح وسهولة لا مثيل لهم جميعاً في الأدب العربي الحديث.

انني في رحلتي المحمومة وراء كل ما كتب سلامة موسى كنت أقتنى من باعة الكتب القديمة كل ما أجده من أعداد مجلة «الهلال» وبها مقالات سلامة موسى، والمجلة الجديدة، والكتب المصرية... وقد انهلني لبعض الوقت أن كبار كتابنا لم يذكروا اسمه فيما كتبوا ولا تحدثوا عن كتبه، اللهم إلا طه حسين العظيم في الجزء الثالث من «حديث الأربعاء» وكان يعلق على «مختارات سلامة موسى» مع كتاب آخر، ويصف فكره بالخصب والسذاجة وكان طه حسين داهية كبيراً، أما المازني فلم اقرأ له أي إشارة إلى سلامة موسى أما العقاد فقد ناوش سلامة موسى في إحدى يومياته في الأخبار واتهمه بأنه يغير آراءه بسرعة في حين أن العقاد لا يغير رايه في أي قضية تعرض لها منذ

الروابط القائمة على الدين وما كان يسمى «الرابطة الشرقية» وهاجم الشاعر الإنجليزي الرجعي «كبلنج» صاحب مقولة «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا»، وقال كلمته المشهورة: أنسى أحب الإنجليزي ولكنى أكره الاستعمار، وهاجم مصطفى كامل وتوجهاته نحو الخلافة العثمانية.

أما الذين حازوا إعجابه في غير تحفظ فأولهم «شيلي شميل»، ثم «فرح أنطون» صاحب مجلة الجامعة، ثم أحمد لطفي السيد، أما جورجى زيدان فهو الذى نشر له كتابه مقدمة السوبرمان عام ١٩١٠ وكان يوجهه إلى الكياسة في التعامل مع البيئة الفكرية الجامدة في ذلك الوقت (ولاشك أن سلامة موسى لم يعمل بنصيحة جورجى زيدان في يوم من الأيام). وأظن أن سلامة موسى هو الوحيد من أدباء جيله الذى تحدث عن النهاية المأساوية للأدبية الرقيقة «مى زيادة» في فصل لا ينسى من تربية سلامة موسى.

وإذا كان سلامة موسى دائم الهجوم على شخصية «العصامي» من الوجهة الاقتصادية فإنه كان - بلا شك - عصامياً من الطراز الأول من الوجهة الثقافية، فقد استطاع أن يتقف نفسه بنفسه بعد خروجه من التعليم الثانوى قبل أن يتمه، وسافر إلى فرنسا فأتقن الفرنسية ثم عرج على إنجلترا وكان لقائه التارىضى (فكرياً) مع برنارد شو والتحاقه بالجمعية الفابية.

وأنا أزع أن اللغة العربية والبلاغة العصرية من أهم وأعظم ما كتب سلامة موسى ومازلنا في حاجة إلى الأفكار الثورية التي طرحها فيه، فقد دعا إلى الوصول بالألفاظ إلى أن تكون مثل الأرقام في دلالتها المحددة على المعنى

بداية حياته الفكرية. أما توفيق الحكيم فقد صدمنى في حديثه الساخر عن سلامة موسى في مقال نشره في كتابه تحديثات سنة ٢٠٠٠ بعنوان «صفحة من ذكريات الحضارة والحوار»، وكان سلامة موسى يكتب في مجلة تصدرها وزارة الشؤون الاجتماعية وكان مشرفاً على إصدارها توفيق الحكيم.

وإذا كان سلامة موسى قد دعا إلى الكتابة بالحروف اللاتينية وقال كلمته المشهورة: اننا لن ندخل العصر قبل أن نكتب بالحروف اللاتينية فإنه كان من أقدم من دعا إلى ذلك دون أن تتحقق دعوته وإذا كان قد اخذ على الحكومة أيام «فاروق» قرارها بتحصير البغاء ورأى في ذلك ضرراً على الشباب الذى لم يتزوج بعد، وإذا كان قد أعلن في تربيته أنه لا يؤمن بالفيليبات وأنه يرى محمداً وعيسى وموسى ومصليين اجتماعيين فقط، دعاً لنبد عادة الدفن وكتب وصيته المشهورة (في مقالات ممنوعة): «أرجو أن يحرق جثثانى بعد وفاتى»، وإذا كان قد حمل حملة شعواء على الأدب العربى قديمه وحديثه، فكل ذلك لا ينال من قيمة سلامة موسى بل يؤكد

«عبد الحميد يونس» و«رشدى صالح»، و«فاروق خورشيد» و«محمود ذهني» إلى دراسة الأدب الشعبي. وكان سلامة موسى أول من نبه الشباب إلى أهمية كتاب «الفنن الذهبي» لجيمس فريز وقيمه الكبرى.

٥ - أما احتقاله بمصر والحضارة المصرية ومقولاته ان «مصر أصل الحضارة» فقد أثرت ثمارها بعد ذلك عند «د. نعمات احمد فؤاد» (اعظم كاتبة انتجتها مصر الحديثة)، وايضاً عند «جمال حمدان» أحد تلامذة سلامة موسى المخلصين..

ولاشك ان ثورة ٢٣ يوليو تبنت كثيراً من مقولات سلامة موسى عن العلم والدين والاشتراكية والحرية وليست مصادفة ان نجد سلامة موسى يحتفل بمقال كتبه القانمقام (في ذلك الوقت) «انوار السادات» ويثبته في كتابه «الأدب للشعب» في كثير من الفرج والنفاقل!

ومازالت معتزاً وشديد الاعتزاز بانى اكتشفت سلامة موسى وحدى ولم يدلى عليه أحد، ويوم حاولت ان امرف أحد زملائى بهذا الكاتب العظيم - فقد لاحظت ان سلامة موسى مجهول تماماً لدى الجيل الحالى - فجئنى انه لم يلتفت إلا إلى صورته الشخصية علز ظهر الغلاف وخرج منها بنتيجة «علمية» خطيرة هي ان سلامة موسى يشبه الممثل «محمود المليجي»!! هاهنا...

ولأنى لم أجد أحدًا من المثقفين يذكر هذا التنويرى العظيم مع أنهم جميعاً (بالتعبير البلىدى: لهم اكتافهم من خيره) فقد سعدت ايما سعادة لانك خصصت بحثك للماجستير لدراسة فكر وأدب هذا الكاتب العظيم، ولعل بحثك يرد الكثير من الاعتبار له ويكشف لنا عن جديد سلامة موسى الذى مازال خبيئاً.

مسئولية التنوير للعقل المصرى والعربى، وكانت كتاباته دائماً تروفظ العقول وتحرك القلوب وتحفز الهمم للاستزادة من بحر المعرفة الذى لا ساحل له والذى من يعرفه لا يسلموه ابداً، او على حد تعبير المتصوفة «من ذاق عرف» ولقد كان طه حسين دقيقاً وذكياً وموفقاً عندما وصف كتاباته بالسذاجة، فسلامة موسى لا يعرف اللغ ولا الدوران بل يعرف الخط المستقيم الذى هو اقصر مسافة بين نقطتين تريدان ان تلتقيا فكان مباشراً وبسيطاً وواضحاً لذلك استطاع ان يقلل العقول ويزلل الأفكار ويحطم الاصنام تحطيماً وعندما هاجم كل ادباء جيله لم يستطيعوا ان يردوا عليه - كما فعلوا مثلاً مع كاتب رجعى مثل، مصطفى صادق الرافعى - لأنهم كانوا يؤمنون في اعماقهم بكل كلمة قالها، وقد كان سلامة موسى صاحب دعوة تنويرية كبرى:

١ - كتب عن الاشتراكية ودعا لها في أوائل هذا القرن.

٢ - كتب عن «أصل الأنواع» لداروين ونظرية النشوء والارتقاء وتبنى هذه الثورة الفكرية الهائلة وكتب عن مقدمة السوربمان.

٣ - كتب في علم النفس في ريادة نادرة ودعا مخلصاً للتخل عن عاداتنا وعقدنا التى تعوقنا عن «ممارسة الحياة».

٤ - كان جديداً على تماماً ان اقرا عنده ان الأدب العربى والتاريخ الاسلامى ما هو إلا أدب وتاريخ مكتوب للملوك يمدحهم ويتملقهم ويؤرخ لهم وابتعد تماماً عن الشعب وما كان يسمى «العلماء». فجعلنى افهم حقائق كثيرة وخطيرة كلما قرأت في التراث، وازعم ان سلامة موسى ضالغ في توجيهه

انه قمة فكرية شامخة وأحد أعمدة الفكر المصرى الحديث مع طه حسين والعقاد والمازنى وهيك والحكيم وشوقي وحافظ ولطفى السيد وكنى مبارك وأحمد أمين وأمين الخولى الذى كاد يلقي مصر سلامة موسى من الجحود والكران لولا بعض تلامذته المخلصين. وسوف يظهر فكر سلامة موسى جلياً وفعلاً ومؤثراً في الجيل التالى له مباشرة وأخص اثنين بالذات هما «د. لويس عوض» والأديب العظيم «نجيب محفوظ» الذى يحتاج إلى السوفوق عنده بعض الوقت والفوص في اعماق إنتاجه الأدبى الثرى العميق، فنحبيب محفوظ مثل كل المحبين لا يتكلم كثيراً!

أتنى أشبه «سلامة موسى» بصاحب التكية الثرى شديد الثراء الذى أوقف كل أمواله على الناس جميعاً ليأكلوا ويشربوا دون أى مقابل:

«فقد بشمن وما تقنى العقائد» فقد كانت كتاباته النموذج الأمثل للسهولة والبساطة والوضوح والعمق والثراء والحيوية الشديدة أيضاً، والسبب في ذلك - فيما أظن - ان سلامة موسى كان يقوم بدور المعلم كما كان «سقراط» من قبل، وكان سلامة موسى داعية اكبر للعلم والتفكير العلمى وضد الغيبيات لان الغيبيات بيئة خمبية للتفكير الخرافى الذى هو ضد التفكير العلمى وضد التقدم.

لقد استطاع سلامة موسى استيعاب ثقافة عصره وتمثل أفكاره في تجربة روحية نادرة النظير، وهوب نفسه وماله مجاهد وداعياً لهذه الديانة الجديدة ولم يبال في تأدية رسالته شيئاً ولم يخش احداً (وقد عرف تجربة السجن مع زميله الشبابين في ذلك الوقت: محمد زكى عبدالقادر ومحمد متدور) وتحمل



عصرنا الحديث وبالتحديد بعد ظهور «أصل الأنواع» للعالم الانجليزي تشارلز داروين في القرن التاسع عشر، وفي اولاد حارتنا اتهم «عرفة» (رمز العلم التجريبي الذي لا يعرف سوى المادة) بقتل «الجبلاوى» (أو الله رمز الغيبيات أو ما وراء المادة)... اليسست هذه احدى القضايا الكبرى عند سلامة موسى؟!

ونجيب محفوظ لا ينقل مقولات سلامة موسى مجردة أو مسطحة بل يناقشها ويضيف إليها الكثير في محاولة جريئة منه لرصد القضايا الفكرية الكبرى المطروحة في العصر الحديث ويؤرخ لها في اقتدار فريد، وهذا - فيما اظن - هو الفارق الجوهرى بين نجيب محفوظ وبين غيره من كتاب جيله والايال التي تلت، والذي جعله دائم الصبغة والتجديد والعمق في عالم ظهرت «دنيا الله» وغناها بشر في وضوح لا يحتللبس إلى موضوع

هذه المجموعة الخطيرة، وإلحقت قرائت - على سبيل المثال - «زعبلاوى» وقد جاء فيها على لسان شيخ الحارة (رمز العلم) هذه العبارة عن الشيخ زعبلاوى (رمز الدين): «على اى حال فهو حى لم يميت، ولكن لا مسكن له وهذا هو الخازنق»، ثم تابع نجيب محفوظ انتاجه مستأنفاً المناقشة وراصداً لهيئيات الحكم الرهيب في «الطريق» عام ١٩٦٤، ثم «الشحاذ» ١٩٦٥ ثم اقترب أكثر من صياغة الحكم الحاسم في «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، حتى انتهى إلى وضع ملحمة الكبرى عن «الحرافيش» في عام ١٩٧٧ مؤرخاً للبشرية في كل عصورها في صياغة معجزة لانجيل جديد، وراصداً لهيئيات الحكم الاجتماعية والميتافيزيقية ومسجلاً لاشواقه الدائمة نحو العدالة والحرية،

والآن، اسمح لي ان اتوقف قليلاً عند أحد تلامذته الذين اخلصوا له الحب ولافتكاره الولاء والايمان، اقص «نجيب» محفوظه الكاتب المصرى الذى يقرؤه العالم كله اليوم بعد فوزه بجائزة نوبل العالمية في الأدب عام ١٩٨٨ ففي البداية كان نجيب محفوظ شديد الاعجاب والهوس بسلامة موسى، ثم تبني في انتاجه الروائى العظيم أهم مقولات سلامة موسى الفكرية. وكان سلامة موسى هو الذى نشر أول إنتاج

لنجيب محفوظ عن مصر الفرعونية، وعندما أراد نجيب محفوظ - في بطولته فريدة - ان يؤرخ للطبقة الوسطى المصرية في الثلاثية كان عدلى كريم (الذى هو سلامة موسى) اباً روحياً لكمال عبدالجواد (الذى هو نجيب محفوظ نفسه) وعندما قامت ثورة يوليو رأى نجيب محفوظ أماله القديمة في مجتمع جديد يقوم بنأوه على العدل والحريه قد تحققت بالفعل، وظل صامتاً سبع سنوات كاملة ثم طلع على الناس فجأة بعمله الروائى الرمزي الخطير «اولاد حارتنا» فاثار عليه اصحاب الفكر الرجعى من رجال الأزهر وغيرهم وكاد مشهده مساكسة طه حسين في العشرينيات يتكرر مع نجيب محفوظ في اواخر الخمسينيات ولكن الظروف كانت قد تغيرت كثيراً وصارت الدولة ورجال الثورة يتبنون فكرة اشتراكياً مناهضاً لرجال الأزهر، ثم ان نجيب محفوظ داهية عظيم، صحيح انه صاحب العبارة المشهورة: «عندما اكتب فاننى لا اعبأ بشيء»، غير انه قادر على تخليص افكاره شديدة الجرأة بنجاب روائية رائعة وكانت القضية الأساسية في «اولاد حارتنا» هي الصراع بين الدين والعلم، هذا الصراع الذى كانت ساحته

وما أكثر ضحايا هاتين القيمتين العظيمين عند «نجيب محفوظ» انجب تلاميذ المعلم العظيم «سلامة موسى» الذى يمكن ان تنطبق عليه المقولة الشهيرة: «انه كان أمة وحده»، وكان أيضاً أباً وعربياً لانبيااء الفكر في مصر المعاصرة. ومازالت اذكر كلماته في «تربية سلامة موسى» عن احتفاله بطه حسين ونشره لصورته بالجبة والقفطان في مجلة «المستقبل» قبيل الحرب الكوكبية الاولى - على حد تعبيره - وكان طه حسين - في ذلك الوقت - شاباً ازهرياً ثائراً على الأزهر ويمثل لشباب عصره إحدى المعجزات. وظل سلامة موسى محتقلاً بالشباب وبكل فكر جديد طول حياته العريضة وعلى امتداد انتاجه الضخم.

وبعد، قريباً وجدت في هذه التثرشة حماساً رومانسياً مبالغاً فيه، ويبعد عن الأكاديمية الصارمة، ولكن دعيني اتسائل: هل يمكن أن تخلو حياتنا من الحماس أو الرومانسية؟! وفلك الله...

■ وشكراً.



نحت للفنان سيد محمد سليم

# الانتشارات والتوزيعات

٢١٥ مصر - الشعرية في اغتصاب أوراق مسمومة ، حامد أبو احمد .

متحف المدينة ، رفعت بهجت . لغة الصورة في السينما المعاصرة ،

عربا عبد الحميد . غناء الثمانينين ، السماح عبد الله . أغنية للزمن المجروح ،

مهدى محمد مصطفى . ألمانيا - يوميات فنانة مصرية في المتحف

الألمانية . نازلي مذكور . بريد ألمانيا - ثياب الإمبراطور ، فتحي عبد الله .

البكرين حنجرة الغائب ، أسامة خليل . فرنسا -

نص حوار مع الروائي ج . لوعليزبو . ترجمة : احمد عثمان .

## مصر

## الشعرية في اغتصاب أوراق مجمولة

**ف** رواية عبد الفتاح رزق «اغتصاب أوراق مجمولة» آخر رواية ظهرت له ، وقد صدرت ضمن سلسلة «كتب اليوم» في القاهرة . العدد ٣٣٦ لسنة ١٩٩٢ . وهي تعد روايته السابعة ، ضمن أعماله الروائية التي من بينها «حديقة زهران» و«الوليمة» و«يا مولاى كما خلقتنى» ، و«قصة في سوق السمك» . ولعبد الفتاح رزق عشر مجموعات قصصية ، وثلاثة كتب من أدب الرحلات .

وقد شدنى إلى رواية «اغتصاب أوراق مجمولة» ما وجدته فيها من إبداع في اللغة ، ومن ثم رايت أنها نموذج طيب لمسألة توظيف اللغة توظيفاً جمالياً في نص روائى . له إذنا تعد ايضاً بمثابة نموذج رائع لهذا

الاتجاه ، الذى قلنا إنه صار منتظرا وشاعرا في النكتات الأدبية هذه الأيام وهو ما اطلقنا عليه شعرية ( أو شاعرية ) النص الروائى . وسوف نرى ان عبد الفتاح رزق في هذه الرواية قد عرف كيف يوظف كل المعطيات الجمالية التي عرفت في مجال فن الرواية ، وكان لها دور كبير في تقريب هذا الفن من منطقته الشعرية . ومن ثم فإن أهم جانب ننتقل منه في تحليل هذه الرواية هو جانب اللغة والأسلوب والتقنية . أو ما نطلق عليه شعرية النص ، وذلك لأن اللغة والأسلوب في هذه الرواية عنصران مهمنان من عناصر تقنيتهما وبذلك الفني .

### شعرية النص :

تتنوع الأساليب الشعرية في هذا النص الروائى ، بدءا من اللغة في مستواها المجازى ، وهي أدنى درجات الشعرية لأنها يمكن أن تتحقق في أى نص عاى لا يعمل من الشاعرية إلا بعضا من الصور المجازية التي تحقق للأسلوب نوعا من الطرافة والجزالة والقوة . ولكن الشاعرية في نص عبد الفتاح رزق الذى معنا أعق بكثير من هذا المستوى



عبد الفتاح رزق

بالمجازى العاى ، فهي تتعطل في أشياء كثيرة ، من بينها أسلوب السرد . والانقطاعات الأسلوبية ، وازدواجية السراى ، والتأملات ، وإجراء اللغة على لسان كائنات غير بشرية . وتحويل لغة المخاطب إلى مونولوج . واستخدام تيار الوعي ، وتحطيم الزمان ، وغير ذلك من وسائل وإجراءات سوف نفضلها في النقاط التالية :

- اللغة في مستواها البلاغى : يقدم لنا عبد الفتاح رزق في هذه الرواية لغة قوية . تقترب في كثير من الأحيان من اللغة التصويرية الشعرية ، مثال ذلك ما نقرأه في صفحة ٨٤ على لسان نوال بطلة الرواية «ها هي ذى السفن تروح وتجيء .. في البداية تبدو عملاقة كتجبل .. وفي النهاية تصبح نقطة صغيرة يبتلعها الأفق .. أرى نفسى في كسل سفينة .. وأحصل في حليتي باستمرار حبوب مقاومة دوار البحر» . ولو حللنا هذه الجمل بالأدوات البلاغية المعروفة لوجدناها تشتمل على استعارات تصريحية ومكتبة ، وتشبيهات بليغة . ونقرأ في صفحة ١٢١ ( وهذه مجرد أمثلة ) من مذكرات عباس أحد شخصيات الرواية «جلست على أحد المقاعد الرخامية اتطلع إلى الموج الذى ينكسر على الرمال في صحوة لا تنتهى أبدا .. وإلى الظلام الذى لا يبيده إلا بقع ضوء في الأفق البعيد معلقة عن قوارب الصيد الصغيرة .. والحق أن عبد الفتاح رزق يبدو طوال الرواية ، التي تقع في حوالى ١٤٠ صفحة ، حريصا على أن يقدم للقارئ لغة تخلو من الضعف والتهاطل . بل إن هذه اللغة تصل إلى درجة عالية من الشظولية والإعراب عما في أعماق النفس عندما تصبح متشابكة بين

المخاطب أو المدحج يتحول بلكامل لصالحه ، على نحو ما نقرأ في الأبيات التالية عن مصلوب ، يفترض أنه في موقف سلبي دعى لا قليل له ، ولكن الشاعر يابى إلا أن يصبح هذا الموقف في صالحه ، فيخاطب جفته قللاً :

علو في الحياة وفي المصا  
لحق انت إحدى المعجزات  
كان الناس حولك حين لاسوا  
وفود نذاك في يوم الصلوات  
... الخ .

وإذا تأملنا في شعرنا العربي القديم نجد أن هذا الموقف الذي ينطوى على طلاقة تأملية جبارة ، وقدره على صياغة الموقف صياغة شاعرية تدمر مستوى التقلى الأول لدى السامع لتلقظ إليه برأى جديد وفكرة جديدة تتلقظ كلية مع ما كان سيمتلك في ذهنه ، تقول إن هذا الموقف يمثل أساساً راسخاً من أسس الشعرية في القصيدة العربية القديمة أو في البيت الشعري بصفة عامة . ويبدل في هذا الموقف ما نسميه بحسن التعليل أو سرعة البديهة ، وحسن التخلص من المواقف المحرجة . فالمثنوي - على سبيل المثال - عندما يجد مدحجوه عاطلاً عن الغنى ، ويريد أن يحسم هذا الأمر لصالحه يقول :

لا تكثر عطل الكريم من الخنى  
فالسبيل حرب للمكان السعال  
والشاعر الجاهل يحول موقف الذم إلى موقف مدح عندما يمدح قبيلة أنف الناقة ، وكانوا يستخزون من هذا اللقب ، ولكن الشاعر أطلق بيته قللاً :

قوم هم الآلاف والألأاب غيرهم  
ومن يسأوى بأنف الناقة الجنبا  
فصاروا يفخرون بذلك<sup>(١)</sup> .



- شعرية الموقف : فنقل إلى عنصر آخر من عناصر الشعرية في هذا النص الروائي ، اعقب بكثير من شعرية اللغة في مستواها المجازي ، وهو ما نطلق عليه ، شعرية الموقف . وهو امر اصبحت به وأنا أقرأ الكثير من الشاعراء في الرواية ، ولناخذ مثلاً في الفقرة التالية التي وردت على لسان نوال ، وهي تتحدث عن إحدى زميلاتها في مستشفى الأمراض العقلية ، وهي شخصية النظرة ، التي أحييت إلى المعاش ، فبغت هذه الإحالة كأنها تثبيت لها في منصبها مدى الحياة . وسوف نرى أن القاص قد حول هذا الموقف السلبي إلى موقف إيجابي عندما قالت نوال (ص ٧٦) : « في اللحظة التي رايت فيها حفرة النظرة في صورة لختي أمال لم تكن خاطئة . كل منهما تترقى يوماً بعد آخر .. وضموا المصالح عقبية في طريق حضرة النظرة ولكنها تخطفه لتبقى في منصبها مدى الحياة » . فهذه الفقرة التي أحدثت تحولا كاملاً في الموقف ، لا تختلف في شيء عن طريقة الشاعر العربي القديم الذي كان يجتهد في تحويل الموقف السلبي إلى موقف شعري إيجابي ، فبدلاً من أن يكون الحكم ضد

الرواية وبين البحر ، حيث تجرى أحداث الرواية في الإسكندرية ، تخبرنا نوال (ص ١٣) « قلت لأمواج البحر التي كانت هائلة إنني لأول مرة في حياتي قلت ما أريد أن أقوله . توالت الأمواج لتسكنين على الرمال بجواري » . وتحدثنا عن البحر (ص ٨٧) فتقول : « حين مات أبي اسرعت إليه قبل أن الجأ لأي إنسان .. قلت له : أنت الآن أبي .. لا مست مياهه أقدامى بحضان طاف .. أنسلبت دموعي فتوافقت تسالمة لطعير بها من فوق الخدين .. أصبحت أهرب إليه فلا يهرب مني » .

وكما هو واضح فإن البحر في رواية « انتصاب أورااق » مهولة ، قد تحول إلى كائن حي يفكر ، ويؤس ، ويحزن ويشرك نوال في آلامها وإتراحها ، ويأسو جراحها الكثيرة ، بل إن القارئ يحس كأن البحر قد غدا شخصية مهمة من شخصيات الرواية ، له حضور واضح وفعال . وفي الرواية نقرأ على كائن آخر هو الكلب يمثل دوراً موازياً لدور البحر ، بل إنه يبدو فيلسوفاً ( وهذا يذكرنا بالبحار في أدب توفيق الحكيم وأدب خوان رامون خينيث ) يفتح زراعيسه لاحتضانها ويتصور معها باليونانية ، ويصعدان معا جبل « الأوليمب » ( انظر ٩٢ ) ثم إنه يحب حقيقاً لأنه فيلسوف يتعلق بالجمال الدائم ، والجمال الدائم ليس في الأجسام .. مكانه المختار في النفوس . كما أن نوال تحس بأن الكلب القرب إليها ممن حولها من البشر تقول (ص ٩٣) : « إنه مثل لم يعد خائفاً من أي شيء ، حتى من الموت .. الموت شاء .. حين يوجد الموت يطل الخوف منه » .

وتجعل أسلوب السرد القريب إلى الشعرية منه إلى النثر بفهمه السردى الحادى . فنحن إزاء استخدام هذه التقنية نجد إنسانا نتعامل مع لغة أدبية تختلف اختلافا كبيرا عن اللغة النمطية Stander . ولا مجال الآن للاستشهاد بالتنظيرات الكثيرة التى برزت في هذه القضية في الغرب حول اللغة الأدبية واختلافها عن لغة الكلام العادية<sup>(١)</sup> . ومن ثم نتوقف فقط عند بعض النماذج التى قدمها لنا عبد الفتاح رزق في هذه الرواية . يقول في ص ٤٢ : (على لسان الراوية بالطبع) : « قلت في يلمبوزيا مرة في لحظة من لحظات هبوطها الفاترة : حريتي مخنوقة هنا . افكر في الهرب ! . كنسا حريتنا مخنوقة يا يلمبوزيا .. أنا اخفقت حريتي قبل أن أجىء إلى هنا .. اخفقت حريتي بعد أن مات أبى ، واخفقت أكثر بعد أن مات أبنى .. ثم أوشكت حريتي أن تلتف أنفاسها بمرور الأيام دون أن يحدث أى جديد هنا .. قلت لها بعد تردد : الهرب لن يصل المشكلة ، الصالح في الخارج كله وحوش ، فوجئت بها تقول ... الخ » .

وكما نرى فإن هذه الفقرة قد بدأت بالحوار « قالت لي » وبلغت الحد الذى توقفتنا عنده بالحوار « فوجئت بها تقول » وقيما بينهما أنساق تيار وعى الشخصية الراوية يعبر عن ألمها وحزنها لفقدها لحريتها . وقد التفتت الخيط من فقرة وبرتت إلى الحوارى « حريتي مخنوقة هنا .. افكر في الهرب » . وهذه الانتقالات من الحوار إلى تيار الوعى ثم إلى الحوار مرة أخرى تنقل أسلوب السرد نقلة شاعرية تباعد بينه وبين السرد بفهمه التقليدى القديم . وإذا كانت

يتطلب قارئاً من نوع خاص ، يقوم بقراءة شاعرية للنص تسمير أشواره وتوسعنى إلى الكثف عما في بطنه . وهذا يتكرنا بالنهج الذى أطلق عليه ريفشار اسم « القارئ المائل » . حيث يرى أن هناك ما يسمى بالاستجابة الذاتية التى تبدأ من القارئ وتنتهى بالنص .

نعود إلى النظرة فنجد في الفصل رقم ٢٨ ( ص ١٢٦ ) أن لديها مشروعين . يهلان كذلك في فضاء الشعرية وهما الصوار ، والاختيار ، وقد طرح هذان المشروعان على كثير الأطباء في المستشفى الدكتور المليجي .. ومن ثم يحس القارئ وهو يقرأ هذا الفصل أنه ليس أمام مشروعين كبيرين لانتين من نزيلات مستشفى المجانين ( نوال والنظرة ) ومعهما كثير الأطباء ، وإنما هو أمام مشروعين شعريين كبيرين للثلاثة عاقل كبيرة . وهذا هو التحول الذى أدخله الكتف في الموقف ، وقلبه من موقف واقعى جنونى إلى موقف شعري . فالحوار ( على نحو ما نقرأ في الرواية ص ١٢٧ ) شيء عظيم بدونه يصبح كل إنسان في جزيرة وحده ، يتحدث مع نفسه ولا يسمعه أحد ، يتحول إلى كيان مستكين . والاختيار ( ص ١٢٨ ) يقوم على ألا يجبر إنسان على شيء دون أن يكون ذلك الشيء هو اختياره .

— أسلوب السرد وتيار الوعى :  
لاختلاف خلال السنوات الأخيرة أن عددا كبيرا من كتف القصة والرواية صاروا يجيدون تقنية إدخال تيار الوعى فيما بين الحوار . وهذه التقنية لها فائدة كبيرة في أنها تكرر رسالة الحوار بفهمه التقليدى ،

وأبو تمام ، في الحكاية المشهورة ، عندما امتدح الخليفة بقوله :

القدم عمرو في مساحرة حاتم  
في حلم أحضف في نكاه إيس  
برز من الجالس من يقول له : ما زلت على أن  
شبهت أمير المؤمنين بأجلاف العرب . وكانت  
بديهة أبى تمام حاضرة ، فارتجل لتوه  
البيتين التاليين :

لا تتركوا حسريسي له من دونه  
مفلا شرودا في السدى والباس  
فأله ضرب الأقال لنوره  
مفلا من المشكاة والتبراس  
وبذلك تخلص أبو تمام من الموقف المحرج .  
وقلب القضية لصالحه .

وإننا نرى في المشهد الخاص بشخصية النظرة ، بل في الفصل أو الفصول الخاصة بها أو التى تركز عليها خبريا من هذا النوع المتمثل في تحويل الموقف إلى موقف شاعرى له شموهه الخاصة وظروفه ، وإسسه البنائية التى تختلف اختلافا جذريا عن البناء الواقعى . فهذه الشخصية في الواقع شخصية مصطنعة ، مستلبة ، قهرها واقعا المؤلم ووصل بها إلى حافة الجنون ، ولو أن عبد الفتاح رزق كان كاتباً تقليدياً لعرض لنا هذا الوضع بواقعيته البجة ، ومستواه السطحى ، لكنه هنا يقدم رواية شعرية ، ومن ثم حول الموقف الواقعى إلى موقف شعري . ولقد لنا شخصية ذات أبعاد فكرية وفلسفية لا تختلف كثيراً عن شخصية نوال ، وهى ( أى نوال ) كما سوف نرى عند تناول شخصيتها بالتفصيل ، دأرسه للفلسفة ، وذات موقف فكرى فلسفى .  
وكما نرى فإن هذا النوع من الإبداع

هذه الظاهرة قد أصبحت شائعة الآن عند كتاب القصة فإن هذا يدل على أن القصة العربية قد دخلت خطوات كبيرة نحو التلاحم مع الإنتاج القصصى العلمى ومعروف أن فن القصة قد شهد تطورات كبيرة فى أوروبا وأمريكا خلال هذا القرن العشرين ، بما فى ذلك التطور الكبير الذى حدث فى بلدان أمريكا اللاتينية منذ أواخر الأربعينيات حتى الآن .

ولأن السرد فى هذه الرواية يأتى على لسان المتكلم وهى فى حالتها رواية تدعى سؤال - هى أيضا الشخصية الرئيسية للقصة - فإننا نجد تيار الوعى ينساب بطريقة تلقائية أثناء الحوار ، أو أثناء التعليق على موقف ما ، أو مشهد من المشاهد ، وكل هذا يؤدى إلى أنواع من الانقطاعات الأسلوبية التى تحول دون أن يكون السرد تقليديا رتيبيا .

ولا تخفى الانقطاعات الأسلوبية على تيار الوعى وانسيابه أثناء المشهد الحوارى ، أو أثناء التعليق على موقف ما ، وإنما نجد هذه الانقطاعات تتم فى أحيان كثيرة من خلال الانتقال من مستوى لغوى إلى مستوى لغوى آخر ؛ فأسرده العادى يعقبه جملة تدخل فى إطار تيار الوعى ، ثم نجد جملة أخرى سردية ، ثم ننقل إلى جملة شعرية محقة .. وهلم جرا . ولتأخذ مثلا على ذلك المشهد الثالث ص ٥٩ ، حيث تحدثنا الرواية عن زيارة أخيه صادق لها فى إحدى المرات ، ولن تأخذ الظفر من بدايتها ، وإنما سوف نكتفى بنهاية منقطة السرد . تقول : « سألته السؤال التقليدى عن الوظيفة التى يمتنى أن يشغلها عندما يكبر . قال فى مجلس : « رشام ، أهيجتنى إجابته . رجونه أن يحضر معه فى المرة القادمة بعض رسوماته ..

سبحان الله .. الحيوان ( تقصد أباه البابل زوج أمها وسوف نتوقف عنده عندما نتناول شخصيات الرواية ) يجب علينا حلقة جيدة مبتكرة من حلقات التطور .. علقنى قبل أن يرحل فتسمرت مكاني على خط الاستواء . يفوح طائر النورس إلى عمق البحر ويصعد بلا سمكة فى منظاره . يظل قرص الشمس البرتقالى فى الأفق فلا ينتهى النهار ولا يجمى الليل . يداهننى اليقين بأن هذا هو أول يوم فى هنا .. لا أتعرف على الجدران أو المداخل .. اسمع أصواتا قريبة ولا تبين أصحابها .. من أنتم ؟ .. ولماذا أنا هنا ؟ تطول ولغتي فأسعد بسانى فى وضع التماسل .. ألقى بنظراتى إلى بعيد ، ولا أرى شيئا .. ماذا حدث ؟ بعد كل مرة يزورنى فيها صادق التسائل : هل كلن حقا فى زيارتى ؟ ..

فهذه الفقرة - كما ترى - واضحة الدلالة على طبيعة اللغة السردية فى الرواية ، وهى لغة تحاول قدر الإمكان أن تنتقل من المستوى اللغوى العادى للمسرد إلى مستوى آخر شاعرى ، ولولا أن عبد الفتاح رزق كاتب كبير متمرص ، لآلت هذه اللغة الشاعرية غلغلا من الغموض على الرواية ، ولكن الكاتب عرف كيف يراوح بين لغة القص التى لا تغفل جانب الحكاية وبين اللغة الشاعرية المحقة ، وهذا هو الذى حفظ للرواية جانيها التواصلى فصارت شيقة محببة تشد القارئ ، ويحس خلالها بلذة القراءة ، وهو أمر يفقده عند كثيرين ممن يلجأون إلى استخدام تقنيات حدائية وأساليب لغوية مدهشة . فالفقرة السابقة - على سبيل المثال - تقدم لنا فى أولها لغة سردية عادية على لسان المتكلم أو الأنا المسرد ، ثم تفلج

جملة تدخل ضمن تيار الوعى هى : « سبحان الله .. الحيوان ينجب فلانا .. حلقة جديدة مبتكرة من حلقات التطور » ، ثم تأتى جملة سردية أخرى « عانقنى قبل أن يرحل .. ألق » ، ثم يفاجئ المتلقى بجملة شاعرية عن طائر النورس ، وقرص الشمس البرتقالى ، ثمعقبها جملة ميتافيزيقية تأملية يتخللها تساؤلان هما : من أنتم ؟ ولماذا أنا هنا ؟ ثم تكون نهاية الفصل جملة سردية عادية عن زيارة أخيه صادق . ولا شك أن هذه اللغة الغامضة على الانتقالات من مستوى إلى مستوى آخر هى اللغة السائدة فى الرواية ، ومن ثم فإنها تخفى على الرواية كلها لغة شاعرية تضاف إلى التماسل الأخرى الكثيرة ، التى تجعل هذه الرواية نمطا من القص يحلق فى فضاء الشعرية .

وقد باتى الأسلوب مراوحة بين التكلم والخطاب ، والعودة إلى الوراثة أو ما يسمى بالفلاش باك ، وكل هذا فى إطار من لغة السرد العادية . ونعطي مثلا لذلك من صفحة (٣٤) ونوال نتحدث تحدثت عن البابل زوج أمها وعن عمك زوجها وعن أمال أخيه . تقول : « حين مات ( أى البابل ) مات كل شيء بالنسبة لأمى وبالنسبة لأخى صادق .. قالوا ضرائب قبيحة .. وقالوا ميين وثركو كما دون أى مساعدة .. فلماذا كان الاستسلام ؟ إذا حذرته يا عماد وأخبرته .. ولقد أعذر من انذر .. ما كذبت أمى تتراتب من البابل حتى بدأت متاعبي أنا معه . ولما لن الفعل مثلها لأنى لست مثلها .. لن أضعف ولن استسلم .. لن يقيدنى عقد زواجك ولن يقيدنى ابنتك .. لنطلق فى حرية لأصطحب أمى على جناح وآمال على الجناح الآخر ، .. فهذه الفقرة - كما ترى - تبدأ بالتكلم ثم

تنتقل إلى الخطيب مع جملة « أنا حذرتك يا عماد .. الخ » وخلال ذلك سواء في النظم أو الخطيب ، تنتقل الرواية إلى زمن ماضٍ يتعلق بحياة أمها مع البليل وحياتها هي مع عماد . والحق أن هذا الانتقال من النظم إلى الخطيب يفضي على الأسلوب كذلك لسة شاعرية .

الرمز : من العناصر التي تضع الرواية في جو شاعري أيضا استخدام الكاتب للرمز . وهناك شخصية مهمة في الرواية هي « عطيات » ليست إلا رمزاً للحضارة بعامة وللحضارة الفرعونية بخاصة . وينبدا التصرف على عطيات من الفصل الخامس ( ص ١٨ ) فنجدها جميلة ومكتلة في جمال الحضارة الفرعونية واكتسافها . ولكنها ، مثل الحضارة الفرعونية تطلب في نهاية الفصل المذكور الدفن من أجل انبثاق حضارة من نمط آخر تهتم بالحياة الحاضرة . وقد أخذت نوال في أول جملة في هذا الفصل أنبهاها بجعل عطيات قلقة « سبحان الله .. لم أشهد في حياتي جمالا يفوق جعل عطيات » ثم ربيعت بعد ذلك بين هذا الجمال غير العادي وبين الحضارة الفرعونية التي تجلم بعودتها أو انبثاقها من جديد على صورة جديدة فكانت : « هل حلمت بأن يكون جمالها هو الطابع السائد في مملكة الفراغة الجديدة ؟ » .

وتتالم نوال في الوضع الحضاري لمصر أيام الفراغة وتلارنه بالوضع الحال للبلاس فلقول : « مصر أخذت دورها الأكبر من الحضارة وانتهى كل شيء .. يتقدم العلم ونحن نلثف حول القيور ونحفر في زهو بحثنا عن الموتى والتوابيت .. لا .. مجد الفراغة » .

سيعود مرة ثانية .. وهذه المرة سيعود أكثر قوة .. لا شيء .. إلا لأن الوضع سينقلب .. كانوا يفعلون كل شيء من أجل الحياة الثانية بعد الموت ، الحياة الأبدية .. وفي المملكة الجديدة سيفعلون كل ما في الحياة الأبدية من أجل الحياة الحاضرة ..

ولأن عطيات رمز للحضارة الفرعونية نجد زميلاتها في النزل يطلقن عليها لقب الملكة . وهي ملكة لا تنسب إلى هذا العالم ، ومن ثم فسأنها تستعجل السفن دائما « انظر ص ٢٧ » . وهي عازلة عن الكلام ، عازلة عن الحياة ، نواقة إلى الموت ( ص ٤٤ ) . ونوال جاهدة في التصرف على سرها . ويظل هذا السر ومخفا طوال الرواية حتى يكلف في نهايتها في الفصل رقم ٣٠ . ولكننا قبل أن نصل إلى هذا السر نتوقف عند الإضاءات التي قدمها الكاتب في فصول سابقة ، وخاصة في الفصل رقم ٩ . فهذا الفصل يقدم لنا نقفا عن أهلها من خلال خطابات ترد إليها منهم . ومن الخطابات نعرف أنها من هي العطارين في الإسكندرية ، وإنها إحدى بنتل خمس يورق والدهن هم زواجهن ، وأن لطاوتها يورونها الآن في بعلة يستشفى الأمراض العقلية بالمعمورة . ونعرف كذلك أن لطاوتها الأربع ولدت في توأمين ، أما هي فنفس من عبارة ورثت على لسان الرواية « نوال » أنها كانت نوالا أيضا ولكن حدث في الأمر شيء . تقول العبارة : « أهدت الأوراق الزرقاء إلى « الملكة » .. ابتست ابتسامة واسعة وهي تقبلها لم تعيدها بحرص بالغ فوق صدرها تحت الرداء . انتبهت الفرصة لإسالتها : فكانت توائم .. خمس ؟ وأنت .. أين .. ثم ينتقل السرد إلى منطقة أخرى ، ومن ثم تظل

هذه مجرد إلماعة خاطفة لا تكشف سر الشخصية . حتى نأثي إلى الفصل رقم ٣٠ ( ص ١٣٥ ) فيكتشف السر ، إذ نعرف أن الأب والأم لم يكونا يتجنبان إلا التوائم .. التوائم الأول ابتتلن .. والتوائم الثاني ابتتلن أيضا . وجاء التوام الثالث ، وكان مختلفا : بنتا وولداً ، البنت عطيات ، والولد مات مختلفا عند الولادة ، وكان الأب والأم يرددان تفاصيل ما حدث أمام البنت وهي تكبر سنة بعد سنة ، فسيطر عليها وهم أنها التي كان يجب أن تموت ، لا أن يموت الولد الذي كان ينتظره الجميع .. من هنا سيطر عليها هاجس الموت .

هذا هو الجانب الواقعي في شخصية عطيات ، الملكة ، سلسلة الجمال مثل بقية أعضائها ، ولكن الجانب الرمزي - كما أسلفنا - هو الطابع المميز لهذه الشخصية ، فهي رمز هي حضارة درست ، ولم يبق منها إلا الصغور والأحجار . ومن ثم فإنها نواقة دائما إلى الموت بل إنها لكثرة تشوقها للموت أخذت صفة أخرى غير صفة « الملكة » ، تكاد تكون رسمية هي « عاشقة الموت » ( انظر ص ٩٧ ) .

ويحدث نوع من التداخل بين شخصية نوال ( البطلة الرئيسية في الرواية ) وبين شخصية عطيات . فإذا كانت الثانية هي رمز الحضارة الفرعونية المنحدرة فإن الأولى هي البطلقة عن انبثاق الحضارة الجديدة . وهي - أي نوال - ترى أنها ليست ابنة لهذا العصر لذي تعيش فيه وإنما هي ابنة العصر القديم الذي سوف تظهر فيه الحضارة الجديدة . تقول في صفحة ١٠٢ : « حاربت ، وقاوت ،

وناضلت حتى اتخلص من عيوبكم ، عيوب التخلف والتقليد والكسل والانتظار ، باسم الصبر .. والاستسلام باسم النصيب ، والتحنيط باسم الخلود .. إنكم حتى تحفظون الطعام وتاكلون العفن المخزون تحت الأرض . وهذه المفرة تدلنا على أن الحضارة الجديدة التي تحمل بها نوال سوف تكون خلاصا للإنسانية من كل الآلات التي تموج بها الحضارة المعاصرة أي أننا أمام مستويين من النقد : نقد خاص يتناول وضعنا الراهن وعيوبه هي التخلف والتقليد والكسل والانتظار والاستسلام ، ونقد عام يتناول الحضارة المعاصرة برمها مثل اكل الأطعمة المحفوظة واكل العفن المخزون تحت الأرض . ولا ترى نوال حلالهذه المشتلات إلا بظهور الحضارة الجديدة المنبثقة عن حضارة الفراعنة . . تسألني عن الحضارة الجديدة ؟ تقول إننا قد سبقنا العالم كله بأول حضارة ، وإن آشارنا تنهد بذلك .. وأقول لك إن مثل هذا الكلام هو الكثرة بعينها .. هو الجرثومة العنينة .. خطأ يا حضرة كبير الأطباء .. إن الحضارة لا تأتي إلا مرة واحدة في ملكتي الجديدة لتحلق الحضارة ثانية .. ليست مثلكتنا إن نهر العالم ، فقد يهردها بما فيه الكفاية .. أن الألوان لأن نهر انفسنا ( ص ١٠٣ ) .

وهذا التداخل بين شخصية عطيات بوصفها رمزاً للحضارة الفرعونية وتاليفها وموتها ، وشخصية نوال الحالية بعودة الحضارة المذكورة في ثوب جديد يؤدي إلى إنتاج دلالة رمزية للشخصية ، وطريقة السرد ، وللمشاهد الروائية مما يضفي على الرواية جواً من الشعرية المحلقة .

- الزمان والمكان : نقرأ في صفحة ٨١ على لسان نوال : « لعب بالقزمن قبل أن يلعب بي .. أعيد ترتيبه على طريقي الخاصة .. الماضي فولا ، ويأتي بعده المستقبل .. إما الحاضر فيأتي في المرتبة الثالثة .. لو فعل كل الناس ذلك لارتحلوا كثيراً » . وهذا ما فعله المؤلف نفسه فقد كسر ترتيب الزمان بمفهومه التقليدي ، وقدم لنا رواية تبحث في منطقة الحلم ( أي المستقبل ) أكثر مما تبحث في الواقع ، وتعيش الحاضر ، ولكن يروح تتطلع إلى المستقبل . وحياة نوال نفسها تدعى على نفس الوثيرة ، فهي الآن إحدى نزيلات مستشفى الأمراض العقلية بالإسكندرية . وهذه هي حياتها الواقعية ، أما حياتها الحقيقية لموزعة بين زمانين يفصل بينهما الزمن الحاضر ، وهما زمن ما س مؤلم مؤرق ويمثل هماً قاسياً لا يستطيع الفكك عنه أو الفرار منه ، وزمان مستقبل تحمل فيه بوضع أفضل ليس لها نصيب وإنما للإنسانية جمعاء . وصنعها هذا أو صنيع الكتب في هذه المسألة يذكرني بكتاب ضخمة لروائي النقاد البيرواني ماريو بارجس يوسا عن الكتب الكولومبي الشهير جابريل جارتيا ماركيز غوناه « جارتيا ماركيز - قصة صغرى » ، وتقوم فكرة الكتاب الأساسية على أن الكتب يحول دائماً أن يضع علماً يخلو من الجس والشعور التي يتركها العالم للدنيوى الواقعي ، أي أن الفن نوع من التصحيح الخلال للواقع . وهذه الرؤية تنقلنا دائماً إلى نمط من الرؤية الميتافيزيقية للواقع . فالعالم مليء بالشعور ، مليء بالشيء ، ولولا ذلك لتبوت نوال بعلمها وفلسفتها مكانة رفيعة في المجتمع . ولكن من المستحيل أن ينتهي بها

المعلق إلى مستشفى الأمراض العقلية . وهذا القصير المتين إلى لأحداث الرواية ، لا يعني استبعاد التفسيرات الأخرى التي تستخلص النتائج من المقدمات . وهذه المقدمات تتمثل في الماضي الآليم الذي عاشته نوال ، وظروفها الاجتماعية الصعبة ، حيث فرضت عليها الحياة أن تعيش طفولة تسعة في كنف زوج أم متخلف ، جلف ، هو البابل ( وهو موضوع سوف نتناوله بالتفصيل فيما بعد ) ثم كان حظها من الزواج على نفس القدر من السوء ، أي أن الحياة قد ضنت عليها بطفولة سعيدة ، كما ضنت عليها بجماعة زوجية سعيدة ، ومن ثم صارت هذه المرحلة الماضية من حياتها مرحلة ثقيلة مؤلمة ، تمثل هاجساً يمتد إلى حياتها الواقعية الآنية ، التي ليست إلا نتجئة منطقية لحياتها الماضية . ومن ثم يكون المستقبل هو الخلاص الوحيد من تلك الآلام الماضية والقهر الآني . وإذا كانت ديمومة هذا العالم محدودة بالحاضر - كما يقول ابن حزم الأندلسي - والحاضر ليس سوى نقطة تفصل لا نهائين من الزمان ، فإن الماضي والمستقبل لا وجود لهما أيضاً لو لم يكونا<sup>(١)</sup> . وفيما يتعلق ببطلنة قصتنا « نوال » ، فإن الماضي بالنسبة لها قد كان ، وكان مؤلماً ومبهظاً ومن ثم فإنه أكثر الأشياء حضوراً في حياتها الحاضرة : تتذكر دائماً كل ماحدث لها في طفولتها إيمان عيشها مع أمها وزوج أمها ، وتتذكر ما حدث لها مع زوجها عند ، وكيف كانت الفروق شاسعة بينهما وبينه ، وكيف قبلته لجرد الخروج من ذلك الجحيم الذي كانت تعيش فيه ، وتتذكر حبها الوحيد لعباس ، وكيف أنه لم يبادلها حباً بحب بل إنه صعد في مجال الصحافة بالمذكرات التي أخذها منها ، وهناك

## متحف المدينة

الجاورة لمر،<sup>(١)</sup> فهي مكتبة هليستية دون مدن مصر الأخرى، يطبعها المعمارية المتخلقة دوماً وخصوصيتها الاجتماعية المتحررة وبتقاليها الشعبية.

.. الواقع أن هذا ما أشارته في نفس نشاطات المدينة المتواليات، مهرجان المسينما، ومهرجان سياحي لسكندريات العالم، ويأتي الاحتفال الطاقى العالمى بمرور مئة عام على إنشاء المتحف اليونانى الرومانى (١٨٩١ - ١٩٩٢)، ليؤكد انبعث الدور الرائد للمدينة التى تعشيقها، لأنها تحب الحياة، والسلام، وسط كل شجيج الأحداث من حولها، فهي خط الدفاع الأول عن الجمال والحق والخير، ومن غير الإسكندرية يستحق الحياة؟؟ وصدر بهذه المنسبة كتبه يلفخصات أوراقي البحوث العلمية للمؤتمر العالمى الذى انعقد بهذه المناسبة، بقاعة المؤتمرات بالشاطي حول الإسكندرية والعالم الهلينستى الرومانى، والتي قدمها بلطون امريكيون وأوروبيون خاصة من إيطاليا التى شاركت فيها معهد الأركيولوجيا التابع لجامعة باليرمو بمنسب وافر من الأبحاث، ومصريون خاصة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، كما شارك متخصصون من المتاحف الدولية.

وتحت عنوان «تاريخ المتحف اليونانى - الرومانى» (١٨٩١ - ١٩٩٢) كتبت الإضافات الجديدة، كتبت المصودة/ درية سعيد مدير عام المتحف - المحلى به - تقول «إن الخديو عيسى حلى الثلى قام بفتح المتحف وكان يحتوى في ذلك الحين على إحدى عشرة غرفة فقط، وزاد عددهم إلى ثلاثة وعشرين غرفة عام ١٩٨٣،

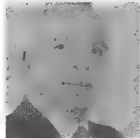
فإنها تسبح في نور جمالى لا ينطفىء ولا يخبث، وما الظلام والظلال إلا زبد البحر العابر، فقد جاء الإسكندر وراء الضوء والنورس، منذ ٢٣٢٣ عاماً - وضع الإسكندر المقدونى أسس المدينة وحضر ميلادها في الخامس والعشرين من شهر طوبة سنة ٣٣١ ق. م. - بيضاء كانت المدينة الرخامية، أراد «ديونكريس» مهندسها أن تكون على الطراز اليونانى، شوارع مستقيمة متقاطعة، مدينة شطرنجية الطابع، لقد كان الانتصار ينتهى هنا .. هذا عن الضوء، أما عن الصدى فإن الآن لا تخطئه، فهو يتردد في الفضاء المسرحي للمدينة، لعله الخواجة كلفيس أو الشيخ سيد درويش أو عفا يسرم التونسى، فالمصوت لا يفنى ولا يخلق من عدم، هي مدينة للتواصل، فهناك تحت الأسفلت وعلى بعد من ستة إلى سبعة أمتار فقط، مدينة أخرى، لشعر يأنس سوف تنبعث وتصيح علفت الحرية، فالحقيقة أنه يمكن القول بأن الإسكندرية لم تكن ضمن النسيج المصرى منذ نشأتها «فالإسكندرية في العصر اليونانى الرومانى لم تكن كما هي الآن جزءاً من مصر بل كانت على حد تعبير اللاتين Alex- andrea ad Aegyptum أى الإسكندرية

ابنهما عادل الذى لم تره منذ أن دخلت المستشفى، وغير ذلك من أحداث مؤلمة لا تفارق ذاكرتها في أى لحظة، أما المستقبل فهو الزمن الذى لم يكن بعد ومن ثم فإنه مجرد حلم.

ومثلما تعيش نوال موزعة بين ماضى اليوم، وحاضر تعيش، ومستقبل لا يزيد على كونه حلماً، نجد الكاتب يستخدم تقنية تكسر الترتيب الزمنى، فشارة تعيش، في الرواية، مع الحلم، وشارة يشدنا إلى الماضي، وثارة يركز على اللحظة الحاضرة، إلى كل هذا يتم بلغاوتى مع ثقلات مكثية من نفس النوع، بدون ترتيب أو كسر، وإنما هي ثقلات لا يبررها إلا البناء الفنى المحكم الذى إن دل فإنما يدل على أن عبد الفتاح رزق كاتب يعرف جيداً أصول صناعته

(١) من يريه لتفصيل أكثر حامد أبو احمد لهذه القصة فليرجع إلى كتاب العمدة لابن رشيقي القديراش في أى كتاب آخر من الكتب الأدبية التراثية. (٢) انظر في ذلك كتاب «نظرية اللغة الأدبية» لعيسى ماريسا بولولو إيلانكس، ترجمة د. حامد أبو احمد، ونشر مكتبة غريب بالقاهرة، عام ١٩٩٢ م. (٣) نشر هذا الكتاب في برشلونة بإسبانيا عام ١٩٧١، ويقع في حوالى ٦٥٠ صفحة من القطع المتوسط، ولم تصدر منه طبعة ثانية حتى الآن بسبب جفرة حدثت بين الكاتين الكبيرين. (٤) ولدت هذه الفقرة المتأخوة من ابن مزم الأندلسي في كتاب «مجنون إلسا» للويس أراجون، ترجمة د. سامي البعدي، دار الكلمة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص ١٨٥.

حامد أبو احمد



لطفى عبد الرهاب يحيى

أثينا . حيث هزيمة إسبرطة ٤٠٤ ق م  
وتدهويرت الأحوال الاقتصادية وزادت  
القاعدة الشعبية لغراً والأغنياء زادوا غنى ،  
وانتشرت الروح الفردية وبدأ الفن ينتكس  
ويتأثر حتى إنهم صنعوا تماثيل الحياة  
اليومية الخالية من أى روح فنية أو قيمة .  
تجدون تماثيل الهويدت خارجة من حمامها  
المبلحي !!

ويُنبهنا المحاضر بعد ذلك إلى أن هناك  
خلافًا يصل إلى حد التقيض ، بين آلهة الشرق  
وآلهة اليونان : ففي الشرق الآلهة تصنع كل  
شء ، حيث صورت كليفة تصف بها  
الآلهة ، ويصنعون من كل شيء حيواني يجدون  
فيه صورة هذه الكيفة ، فالإله « حورس »  
مُلاً يرى كل شيء في الملكة المصرية ،  
ووجدوا الصقر يستمتع ببحر قوى ليصبح  
إله حورس جسم إنسان ورأس صقر ،  
و« النيل » وهو رمز الخصوبة والور هو  
أكثر الحيوانات خصوبة فيصبح اللور  
« حابي » ، إله الخصب عند الفراعنة وهكذا .  
أما اليونانيون فهي شيء مختلف فهي بلاد  
فقيرة ، أربع أخصاس سلع بلاد اليونان  
أرض وعرة ، الآلهة قريبة جداً من البشر .  
الآلهة تسرق وتكذب وتخدع ، حتى « هيرا »  
زوجة « زيوس » كبير الآلهة وبب الأرباب ،  
حادة اللسان ود « زيوس » له عشيقات من  
الآلهة ومن البشر . وكان أحياناً يعارض  
الفسلوف الجني ، وهناك تماثيل لهذه  
العلاقة !!

حتى أن الهويدت ، لها جولات في  
العشق . وكانت تحب الإله « أريس » إله  
الحرب ، وزوجها وكان إله الحداثة قد صنع  
لها قلصاً من الحديد ، وتمكن من شيطنها  
دأخله هي وعشيقتها في حالة تلبس !!

اضيف إليها جناح جديد ، أهدته محافظة  
الإسكندرية للمتحف ، حيث أمكن لأول مرة  
عرض المجموعة الكاملة للعملات الأثرية ،  
التي تغطي حقبة زمنية كبيرة جداً كما قلعت  
هيئة الآثار المصرية بعمل تجدييد شلّس  
للمتحف ، وإعادة ترتيب المجموعات زمنياً  
وكذلك نسباً للفخاريات والنحاسيات ، وقسم  
آخر لآثار القبيلة التي تحتوى على  
معرضات معمارية وحلّية وفخارية ، وقد  
شارك في أعمال المتحف مواطنو الإسكندرية  
وبعض اليونانيين والإيطاليين المقيمين  
بالمدينة .  
.. كيف يلقى الأرميل كل هذا الجمال ؟؟

سؤال لا تملك إلا أن تردده وانت تسير في  
طرائق وحجرات المتحف اليوناني الروماني  
بالإسكندرية . حيث تُظهر براعة الفنان  
السكندري الخال في إظهار الفرق بين جلد  
القدم وجلد الحذاء ( الصندل اليوناني )  
كيف يتحقق هذا الإحساس وكيف أن ثنية  
ركبة فينوس ( الهويدت ) إلهة الجمال ، تنفذ  
من خلال ثوبها الرخاسي ؟؟ إنه الفنان  
السكندري في العصر الهلينيستي ، الذي تميز  
عن مدرسة رودس وأنطكية ، وتأثر بالفنان  
المثال « سكوبس » و « ليسيبوس » ، فكان  
الإسكندر الأكبر و « أرنوس » واضع تماثيل  
هوميروس الشاعر الإغريقي الضريع ، حتى  
أن إبداعات هذه المدرسة وصلت حتى الهند  
وتأثر بها الفنان البوذي .. إنه الأرميل  
والفنان وروح العصر .

الهويدت خالته !!

.. وينبش المناسية ، التي كانت حاضرة هامة  
في جمعية الموسيقي بالإسكندرية  
( الكونسير ) . فلهاها الدكتور لطفى عبد

## لغة الصورة : في السينما المعاصرة

**فا** بعد فترة ركود نسبية فيما يتعلق بترجمة أمثال الكتب السينمائية إلى اللغة العربية ناهيك عن ملاحة الإصدارات الجديدة في هذا المجال ها هي قد عادت حركة ترجمة الكتب السينمائية في مصر للنشاط مرة أخرى في السنوات الأخيرة ضمن ما يعرف بسلسلة الألف كتاب - الثاني - التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب حيث تمت ترجمة تسعة كتب تحت عنوان - الكتب السينمائية - بها . بإشراف الناقد والمخرج النجدي الكبير هاشم الخفاس . وهو ما يستحق الإشادة والتأييد بداية . قبل أن تقدم في السطور التالية عرضاً موجزاً لأحدث الكتب السينمائية التي تمت ترجمتها ضمن هذه السلسلة المشار إليها سلفاً . وهو بعنوان ( لغة الصورة .. في السينما المعاصرة ) مؤلفه - روي أرمنز - ومن ترجمة سعيد عبد الحसन . هذا وقد تم نشر بعض فصول هذا الكتاب قبل إصداره ضمن النشرة الأسبوعية لنادي السينما بالقاهرة تحت عنوان آخر وهو ( الصورة الملتبسة ) وهو ما يقودنا إلى المآخذ الرئيسة الذي كان يتعين على مترجم هذا الكتاب فضلاً عن المشرف على

تم تعرضه . لطفي عبد الوهّاب لعنيفة اليونان بجسم الإنسان وليونته وحركته فيما كان المصريون يصورون الإنسان والأشياء منضبطاً جداً . ذلك لأن المصري لا يبحث التمثال من أجل الحياة الدنيا ، بل من أجل الحياة الخالدة . من أجل الحياة الأدبية ، التي يرغب أن تكون جميلة ، ويكتب التعاليم تحت التمثال حتى يتحقق ذلك في النهاية ، والملوك كانوا يرتدون في حياتهم الفخر الملابس ولكنهم لا يستطيعون أن يتفخروا في حشرة الإله ، فنجدهم تمثالاً رسميس الثاني عازي الصدر مثل السرعة تماماً ، بينما كان الإنسان هو المحور في الفن اليوناني . وبعد ذلك امتد حبل التحليلات والمداخلات .

.. الاسكندرية مدينة تبعد عن سرحلر ، تنظر بعين صافية للبحر والسماء ، لعلها تنظر إلى قرن جديد في احتفالية متواصلة الإبداع شديدة الثراء ، بحوث ومهرجانات ومؤتمرات وتعليقات توفر شروط الإبداع وتدمج حضارة المدينة ضد عمليات التزييف المستمرة وضد عمليات إعادة صياها بالوسائل الزيفية .

ترى هل ستعود مدينة الضوء والصدى سيدة للعالم ؟؟

## رفعت بهجت

المراجع :

١ - لطفي عبد الوهّاب وآخرون ، تاريخ الاسكندرية منذ اقدم العصور ، محافظة الاسكندرية ١٩٦٣ .

هذه السلسلة السينمائية تتلافية والخاص بعدم إثبات العنوان الأصلي للكتاب بلغته الأصلية أو الأجنبية ضمن هذه الترجمة العربية للكتاب خاصة في حالة تحويل أو تعديل العنوان الأصلي كما حدث . إضافة بالطبع إلى عدم العناية أيضاً بإثبات التاريخ الذي تم فيه صدور هذا الكتاب بلغته الأجنبية . عموماً يمكن لنا إستنتاج التاريخ التقريبي لصدور كتاب ( الصورة الملتبسة ) - وهو على الأرجح العنوان الأصلي لهذا الكتاب - في كونه صدر بلغته الأصلية في النصف الأول من السبعينيات . وذلك استقداً لجملة أشياء في مقدمتها بالطبع تواريخ إنتاج الأفلام التي شكلت منذ خمسينيات هذا القرن .. الاتجاه العدائي في السينما في العقدين الأخيرين .. والذي أصبح جزءاً عادياً من السينما في أوروبا الغربية والشرقية والولايات المتحدة .. على حد قول روي أرمنز - وسنحاول في السطور التالية أن نقدم عرضاً موجزاً أو قراءة سريعة لأهم الموضوعات والعناوين الرئيسية التي شكلت فصول هذا الكتاب التي وصلت لعشرين فصلاً وتوزعت على خمسة أبواب أو أقسام رئيسية وذلك عبر العناوين التالية :

١ - مدخل : وهو العنوان الذي تصدر الباب الأول والذي اشتمل على الفصل الأول أيضاً والذي خصصه - روي أرمنز - كما وضح من العنوان كمخبر لدراسة الأفلام - سينما الحداثة - وهي موضوع كتابه الرئيسي . تلك السينما التي ادارت ظهرها للماضي عندما رفضت الأخذ بالوصف الشائعة والتقليدية سواء للأفلام السينما



الفنى أو فن طريقة السرد .

وفى نهاية هذا الباب الأول من كتب -  
روى أرمن - يؤكد على مسألتين هما :

١ - أن أفلام سينما الصداقة هذه برغم كونها تمثل سينما الأقلية أو الخفية من الجمهور إلا أنها فى نفس الوقت جزء لا يتجزأ من النظام التقليدى للإنتاج والتوزيع والعرض شأنها فى ذلك شأن الأفلام الأخرى التى تتحقق الغاية من وجودها بعرضها على جمهور المخرجين فى دور السينما العادية .

ب - أن الكثير من أفكار سينما الحداثة هذه كان يشيع فى الفنون الأخرى على اختلافها فى الخمسين عاماً التى مضت لفضلا عن أن بعضها تحقق فى بضعة أفلام تنتمى للمرحلة الأولى من نشأة السينما بالأصغر فى عهدها الصامت فى عشرينيات هذا القرن ، وحيث لم تملك السينما فى هذا الوقت المجرى من نشأتها ولم يكن مضى على اختراعها أكثر من ربع قرن رصيده من التراث التقليدى - كما هو الحال فى الفنون الأخرى - يتجلى لها أن تكون عليه ولهذا لم تنهيا الظروف لظهور أفلام الحداثة السينمائية بالشكل الحقيقى المستقل إلا فى الخمسينيات .

٢ - الجذور : فى هذا الباب الثانى

الهولوبودية أو غيرها من الأفلام الخاصة - بالسينما التقليدية التى تركزت بالأساس على السرد القصصى الختلق من حيث تسلسل أحداثه أو شخصياته المحددة بدقة - فى أبعادها المختلفة ( النفسية والاجتماعية والاقتصادية .. إلخ - فضلا عن تجنب مثل هذا السرد التقليدى لكل ما يربك المتفرج سواء فى المنقالات الزمانية أو المكانية بالأفلام أو سواء بالمبعد عن الفانتازيا .. إلخ تلك السمات التى تشكل المعالم البارزة للسينما التقليدية بمختلف أساليبها والتى تمثل أيضا فى أحد جوانبها تجسيد لقواعد السرد التى استقرت فى القرن التاسع عشر . بينما تمثل أفلام سينما الحداثة تجسيدا أقرب لحقائق قرننا العشرين فى رفضها لكل ما سبق فى تعمد مثلا إلى تفتيت مجرى القصة والحدث السينمائيين فضلا عن إضلالها بتسلسله وانتقاله . وهى بقدر ما تقدم فى بعض الأفلام تسجيل للحياة من الخارج بقدر ما تقدم فى الأفلام أخرى تسجيلا للخيال بكل تعقيداته وخيالياته . وحيث تتراوح أفلامها بين الترجمة الذاتية لمخرجيها جنبا إلى جنب مع الأفلام التى تخلو من الصبغة الشخصية لصانعيها فالأفلام الحداثى السينمائية بقدر ما تمنى بالثقافة والارتجال فهى تحفل أيضا بالصناعة السينمائية وبراء الشكل الفنى سواء نظامها المرنى المركب أو الصوتى المعقد . وهى بكل هذا كثيرا ما تستنفر المشاهدين وتستثير عداهم أحيانا بتحديثها للمسلمات الثابتة فى الفن . ولكنها بالرغم من كل ذلك لم تتجرّد تماما من الصبغة القصصية ولكن خصصها تستعصى على التلخيص دائما . حيث يبدو - الالتباس فيها أمرا واقعا - سواء فى الشكل

والذى تضمن سبعة فصول من الكتاب ( من الفصل الثانى وحتى الثامن ) يعرض - روى أرمن - للعديد من الأفلام ومخرجيها الذين يشكلون فى رأيه - الجذور - والأرقاميات الأولى للحدادة السينمائية قبل تبلورها بالكامل فى أعمال المخرجين الذين سيتناولهم بالدراسة فى الفصول اللاحقة بعد ذلك وتجدر الإشارة هنا إلى أنه استند للتقسيم والتصنيف - العمرى - أى لتواريخ ميلادهم فى دراسته وتقسيمه لكل مجموعة من مجموعات المخرجين الذين يعرض لهم بالكتاب . فبالنسبة للمجموعة الأولى التى تمثل - الجذور - أو حلقة الوصل بالماضى لكونهم اكتسبوا الكثير من خبرتهم عبر أشكال السينما التقليدية سجد أنهم ولدوا فى الفترة من عام ١٩٠٠ وحتى ١٩١٨ فى المخرج الأسباني ( لويس بونويل ) - توفى عام ٨٣ - تتمثل إضافته لتسار الحداثة فى قدرته على وضع الأفكار السرميلية فى قالب قصصى لا يخلو من التعقيد بالطبع حيث تمتاز أفلامه الأصدا بالأسامد والخيلات بالروى . أما المخرج الفرنسى ( جان بيار مليل ) - توفى عام ٧٣ - سجد أن أفلامه تعنى بالإشارة إلى الغموض واللبس الذى تنطوى عليه مظاهر الأشياء وبالرغم من حرصه على الوصول للجمهور الواسع والنجاح التجارى لأفلامه إلا أن هذه الأفلام تحمل قدرا من التجريب كتحويره لأشكال والموضوعات النمطية لأفلام العصابات والمطاردات بإخضاعها لتفسيرات جديدة ومعاصرة عبر أسلوب يرتفع بالحدث إلى مستوى الأسطورة الخالصة . ( أما ميليل ) أنجلو انطونيونى ) الإيطالى فيعد فيلمه - تكبير الصورة - ٦٦ ( عرض فى القاهرة فى

أواخر الستينيات باسم تجاري هو انفجار) أحد الأمثلة الجيدة لسينما الحدائق تكون سرده السينمائي يطرح الكثير من الأسئلة بقدر ما يقدم بعض الأجوبة وحيث تقرب الصورة السينمائية فيه من التجربة الذاتية فضلا عن أن قصته تتطابق مع طريقة تفكيرنا اللا شعوري أكثر من تطابقها مع قواعد الدراما التقليدية . أما ( جاك تاتي ) الفرنسي فقد استطاع أن يتخذ اتصالا من السرد تعكس منهجه الذي يركز على الملاحظة المباشرة للناس مع حياتهم اليومية العامة ولهذا فشمخصيات افلامه تتحرك في توافق مع إيقاعات الحياة الطبيعية أكثر مما تتوافق مع متطلبات تركيب درامي مفروض عليها . وبالنسبة ( لروبير بريسون ) الفرنسي فاهم ما يميز حدائق السرد السينمائي لديه يكمن في ربطه للحدائق والأنماط الخيالية بعالم الحياة اليومية وهو ما يسبب الفلام بعضا من المفوض والافتس عبر تفكيكه أيضا للتسلسل الزمني لأحداثها . أما السويدي ( إنجمنار برجمان ) فتمكن مساهمته الحدائية في افلامه ذات الطابع الشخصي التي تلمس عن رؤية الفنان السينمائي . ويرى - روي آرمن - أنه بالرغم من ظهور العديد من الافلام الأوروبية ذات الطابع الشخصي منذ الستينيات إلا أن أغلبها لا علاقة له بتيار الحدائق بسبب بموقفها من عالم الواقع تحديدا والذي يرمو أقرب إلى موقف اليقين منه إلى موقف التساؤل - أو الالتباس - كما في افلام الحدائق السينمائية

٣ - ضروب من المزج : تحت هذا العنوان يستهل المؤلف الباب الثالث والذي

اشتمل على الفصول ( من التاسع وحتى الرابع عشر ) من كتابه . وحيث يواصل دراسته وتحليله لافلام المجموعة التالية من تيار الحدائق السينمائية والذين ولد معظمهم بين عامي ٢١ و١٩٢٣ والذين شرعوا في تقديم أعمالهم السينمائية منذ الستينيات وما يجمعهم هو سعيهم لتطوير أسلوب سينمائي يستند إلى ذاتية الفنان ويحل بضرروب جديدة من المزج بين الماضي والحاضر وبين الواقعي والخيالي فضلا عن محاولاتهم لتقديم نوع من إعادة التفسير للسرد السينمائي التقليدي جنباً إلى جنب مع إعادة تفسيرهم لموضوعات كالتاريخ أو الأسطورة على سبيل المثال في افلامهم وبأسلوب سينمائي مقدر . ففي افلام المخرج الفرنسي ( آلان وييه ) سجد أن عملية تامل موضوع الزمن والذاكرة من خلال فتاوله السينمائي الذي يعني بالزمن بين الأزمنة المختلفة كما في افلام ( هيروشىما جيبى ) و ( العالم المظلم في ماريندا ) مثلا هو ما يربط افلام هذا المخرج بأهم الأسس التي تقوم عليها الحدائق السينمائية بوصفها أحد إنعكاسات التكنولوجيا الجديدة لعقربنا العثريين والتي من أهم سماتها الربط بين الأضداد وإلغاء حدود الزمان والمكان . أما نظيره الفرنسي أيضا ( آلان روب جرييه ) فاهم خاصية تميز افلامه هي ثلاثي الحدود الواضحة التي تفصل بين الواقع والخيال فضلا عن أن الزمن في افلامه يعرض علينا الحاضر على الدوام فهو ( فيلمه ( القطار السريع عبر أوروبا ) عام ٦٧ يعرض علينا قصة في دور التشكيل ولا تكف عن نسج خيوطها طوال الفيلم من خلال شخصياته الثلاث التي تسلك أحد القطارات ثم تشرع

في كتابة أو وضع سيناريو لأحد الافلام أحداثه هي نفسها جزء من أحداث الفيلم الذي نشاهده . أما ( ميكوش يانشو ) المجري بمساهمته في تشكيل العلاقة الجديدة بين جمهور المشاهدين - كأحد أبرز دعائم تيار الحدائق ومحاولاتها لجعل مشاركة المتفرج إيجابية - والافلام يحملهم على إعادة التفكير والبحث فيما تقدمه افلامه من أحداث وأفكار . وبالنسبة ( لبيير بولو بلزوليني ) الإيطالي فإن قدرته على التوليف بين مواد متنوعة كتاريخ الحياة البدائية والأساطير جنباً إلى جنب مع القضايا المعاصرة هذه القدرة هي مفتاح الفراء وليس في الصورة السينمائية عند هذا المخرج . أما ( فاليريان بورفيسيك ) البولندي والذي تحول من إخراج افلام الرسوم المتحركة إلى الافلام الروائية وكان مجددا في كلا النوعين . فأحداث افلامه يتم تجزئتها بصورة يصعب معها تخيل وتجد بناء درامي متمسك لها فضلا عن أسلوبه الذي يجنب للجمع بين الممارقات في محاولاته لطرح وجهات نظر جديدة في السلوك الإنساني .

٤ - ألوان من التلكك : وهو العنوان الذي يقصد الباب الرابع من كتابنا هذا وفيه يعرض - روي آرمن - لمجموعة أخرى من مخرجي الحدائق الذين ولد معظمهم بدءا من عام ١٩٣٠ وما تلاه . وحيث نجد أن أهم ما يجمع بينهم هو أن ثقافتهم ثقافة سينمائية في المحل الأول فضلا عن أن محاولاتهم التجريبية كانت في أحد جوانبها نفيا لمحاولات التجريب السابقة عليهم وذلك إما على أن المزيد من التجريب والمزيد من

الإنجليزية - التي استند إليها في كتابه هذا .

وفي هذا الفصل الأخير الذي حصل عنوان - السينما الحديثة والثقافة المعاصرة - يجمل - روى أرمنز - الخطوط العريضة لسينما الحداثة والتي انخفض في الحديث عنها طوال صفحات الكتاب التي قاربنا للفئة صفحة والتي عرضناها بسطورنا السابقة . مشيراً أيضاً إلى أن وجه الجدة في هذه السينما يكمن فيما ابتكرته من أشكال تسعى في المقام الأول إلى مواكبة حقائق قرننا العشرين التي من الصعب السرد التقليدية الخاضعة لقواعد القرن التاسع عشر في أغلبها . فالأساليب الجديدة للحداثة السينمائية ضرورية لتجسيد المبركات الجديدة لثقافتنا المعاصرة . فالأفلام مثل هذه الحداثة تسعى للكشف - يسعى شديد - عن ضروب التنظير والمصاعب والتناقض في حياتنا المعاصرة مستندة إلى الخصائص الأساسية للفن السينمائي ما تفتقره من أساليب ومستفيدة أيضاً من التغيرات التي طرأت على عادات جمهور المشاهدين وتوقعاته خاصة بعد ظهور التلفزيون . على حد قول مؤلف الكتاب ■

زكريا عبد الحميد



الإسكك به بشبكة من التلميحات والإحالات لموضوعات مختلفة . لهذا نجد أن معظم حواراتها عبارة عن اقتباسات أو إحالات لأعمال سينمائية ودينية وفكرية .. الخ . وعلى سبيل المثال ضمن جودار في فيلمه ( الفاضل ) عام ٦٥ مقتطفات مطولة من قراءاته المفضلة للشاعر ( إيلوار ) . وفي فيلمه ( تعيش حياتها ) عام ٦٢ أجرى مقابلة حقيقية مع الفيلسوف الفرنسي المعاصر ( بربيس بران ) وضمنها أحداث فيلمه هذا . أما الممثلون في الأفلام هذا المخرج لهم يؤدون أدواراً الشخصيات لم ترسم مواصفاتها بالكامل فضلاً عن تعدد في كثير من الأحيان لجعلها تتوجه بحديثها إلى الكاميرا مباشرة وما يمثل ذلك من كسر للإيهام الفني . والخلاصة أن كل فيلم من أفلام جودار يمثل إضافة جديدة لمعالجة التجريب السينمائي . ليس هنالك واقع خالص أو وهم خالص في الأفلام . بل تساق مستمر حول الحدود الفاصلة بين التمثيل والحياة وتسلل عن طبيعة الاتصال بين البشر من خلال عملية الإيهام . فالحقائق التي يسعى هذا المخرج للكشف عنها لا تظهر في الأفلام إلا بطريقة سواربة وغير مباشرة . وهذا أحد صور الالتباس التي تميز سينما الحداثة .

• - خاتمة : ينهى - روى أرمنز - دراسته بالكتاب حول أفلام سينما الحداثة أو - الصورة المثبتة - بهذا الباب الخامس الذي اشتمل على الفصل - العشرين - وهو الفصل الأخير بالكتاب والذي الحق به الهوامش الخاصة بالفصول الأخرى فضلاً عن الملاحق الخاصة بأسماء المخرجين والأفلام التي تناولها بدراسة إضافية إلى قائمة بالمراجع - باللغة

الحالية . وحيث يرى - روى أرمنز - أن المخرج الفرنسي ( جان لوك جودار ) ليس فقط أكثرهم تميزاً ومليحة بل هو أيضاً أحد العلامات الرئيسية لهذا الجيل من المخرجين الذين يمكن أن نطلق عليهم عن حق - مخرجو ما بعد جودار - وهو ما يسمح لنا بالتركيز أكثر على الفصل الخاص بهذا المخرج في عرضنا لهذا الباب الرابع من الكتاب والذي تضمن خمسة فصول ( من الخامس عشر وحتى التاسع عشر ) عرض خلالها المؤلف لأعمال كل من المخرج اليوغوسلافي ( دوسان مكافيت ) واسلوبه الذي يجمع بين المواد الوثائقية وبين الموضوعات الروائية والمخرج الفرنسي ( جان ماري استروب ) ومحاولته إعادة كشف الأصول الأولى لفن الفيلم في مسرحة البكرة أحد اهتمامات الحداثة السينمائية بوصفها محاولة أيضاً لإعادة تحديد وتعريف ماهي السينما ذاتها . كما خصص المؤلف فصلاً للحديث عن ( السينما بعد مايو ٦٨ ) بين خلاله كيف أن حركة الشباب في هذا العام ساهمت في تكوين تجمعات سينمائية ضمت المخرجين والطلاب والعمل وصنعت بعض الأفلام السياسية التي جاءت مختلفة بالطبع عن تيار السينما السياسية الذي برزت أفلامه في الستينيات والسبعينيات في السينما العالمية . أما فيما يتعلق بالفصل الخاص بالمخرج ( جان لوك جودار ) والذي ساهم أيضاً ببعض الأفلام السياسية التي صنعت بعد أحداث مايو ٦٨ بفريسا لستجد أن الأفلام اتسح نطلق التجريب بها اتساعاً مذهباً . وقد تلازم خلالها موضوعان رئيسيان هما الهوية والاتصال . فهذه الأفلام لا ترسم صورة تسجيلية مباشرة للعالم بقدر ما تحاول

## غناء

## الثمانيين

على منصور

راكل الغبار

**ف**أى أسئلة يلغها غبار هذه الدواوين لهؤلاء الشعراء أبناء الثمانينيات؟ لنقرأ:

● / سلة في ذراع الخجل /  
أرجحت هدأة الشرقات / ينثا  
البرتقالات خلف الجبل / ينثا  
البرتقالات / أى سر تسلل كوركز  
قبل / في سلال البنات ●

لا يقيم على منصور فلسفة المعيشة على خراب يندول، ولا على فراخه بخيالات متلكية. وفي نفس الوقت لا يضرب بهذه الفلسفة عرض الحائط ويسامح أيامه العاطلة وينتهي به المطاف إلى ينثر آخر بارد أو آذاريل فيه الغرياء على شارع كائنه يسكن فيه، إنما تنهض هذه الفلسفة على هزيمته هو والنصر الماضي فيضطر إلى ركل الحصى أو ركل الومان أو ركل نقاد الشعر الأفياء، والمسألة التي تفصله عن الوطن والحصى والنقاد لفظ خطوة واحدة. وعلى بعد هذه الخطوة يلف ليكتب قصيدته، وفي قصيدته يهود من اتيليه القاهرة ليسب لطلته يوم الأربعاء، ويوم الاثنين يحاول أن يفهم ما هي راحة العدالة، ويوم الأحد يتسامح وهو يغتش عن جروحه كيف تتزوج جيبينه بمن لا يعرف قيمة الكثر ويتهاوى يوم الجمعة في محاولة منه لعقد اتفاقية سلام مع نفسه.



في منصور

لكن كيف يقيم على منصور علاقته بالمقامى والبصايت والبيوت والبشر؟ إن انتمائه الأساسي للطريق أو المسافة أو المشوار، لا يستند إلى صديق ولا يتكئ على حكاية سافكة في تاريخها. إنه يستند إلى فله العزيم ويتعظ من حيلته ولا يخيلته وفي أزماته يعرف جيدا أعداءه الحقيقيين وعندما يميزهم بالعين يصطبغ خبيته إلى غرفة أخرى ويرتل فؤاده كقصي ذلك أن الفؤاد ملء بعدايات جد ثقيلة.

ماذا هناك يا علي، يا شليف الحلك؟ ألم تدرك إلا الآن أن اللعبة عارية؟ وأن الكهنة ما زالوا حتى الآن يتشدقون بأفواههم التي تسع مضغدة في اتيليه القاهرة؟ إن كيف جرئت أن تسرق من المشربة ديوان كفاف.

انتبه إن فإن مقرو الانطق الأخير قد فلتت بالفعل.

كيف يلتقط على منصور قصيدته من ميدان طلعت حرب. وقد اظن ذات مرة جهرا وعلنا وبلا مواربة أن الغرام، دوما ينهزمون في تجرية الضيق؟ إنه لا يلود بسنارة ليصصيد حال القصيدة، بل يذهب بعينيه إلى ما وراء الطبيعة ثم يعي على ما وراء الاطال كلا. إنه ببساطة يقول لك إنه ذاهب ليشتري كتاب الفلوجات الكمية لحبي الدين ابن عربي مصطحبا معه صلب قبر لينقش من مكتبة مديون، أو يقول لك إنه

على موعد المتابعة خط سير فتاة تلبس بنطلونا محرقا وجولته بلا اكمام ولا أزرار وعندما يعود إليك بعد دقائق جد قليلة يكون منتفيا لتوه من حالة للقصيدة. اما إذا حدثت جيدا على بعد خطوة من مكانك أيا كنت فسوف تلمحه مشجرا مع حاله إنه شليف الحلك.

● / أنا لا أؤسى حزينان / فقط اعط الماضي / هكذا كي لا اخدع الماتق / انظروا الحرب عند البصيرة و... قد انقلت الصبر كته دوما سكة، ماذا إذن. سامحي هكذا يزهى الساطع / لربما أنا صيد حظ /

عبد الحكم العلامى

سارق الوجد

● / هذا أنا خلصت حال من زوال / إنى قريب من دمي / وقت ينطق لوقته / ماذا عليك لو استنشاط بك الغرام / أه كنى ارتقى فرحى / ينسل مسجون اليمام / ساكون أول عاشق ينطأ الهوى / ويريد كيد مخالفه /

عبد الحكم العلامى لا يستطيع أن يكون خصيما للورد، وهو في ذات الوقت غير قادر على احتفال عبقه تماما كالصوفي في حالات سموه وعذابه لكن ما الذى يجعله يختار الأعراف سكنى؟ لأنها تطله إلى ضيق يضيئ؟ أم هو الخوف من النسل واليمين معا؟ أم أنها بعض من حالات المجنوبين؟ انت لا تستطيع أبدا أن تقبض على حل لمشاكل هذا الشاعر ليس لأنه خال من الاشكاليات كلا ولكن لأنه سرعان ما يستعصى على كينونته المحددة، فالإيمامة

التي حطت عظمى فوق النبع إذا قرأتها في قصيدته ستكتشف أنها لم تشرب . إنها لقط بلت من بللور الماء زغب الرقبة : عبد الحكم نفسه لا يشرب الماء غير أنه لا يحتمل كونه عطشان . إنه بلّ الريق . إنه — تحديداً — درجة من درجات البرزخ التي يقف عليها شبه خائف وشبه خجول .

إنه لا يواجهنى في قصيدته التي أهداها ، وإنما يتخفى وراء ملامحه ليواجه نفسه . ذلك ليس لأنني جاره الضعفى ورفيق خطاه . ولكن لأنه لا يستطيع أن يقول لنفسه — دلفة واحدة — أنت تفك رموز البحر وتعرف لغة الماء . إنه دائماً يسأل نفسه : ماذا لو عريت الشجرة الخلفك واستأنيت الخوف ؟ لكنه لا يعزى ولا يستثنى ولا يحزنون .

من أين يأتي عبد الحكم العلامى إذن بكل هذا الكم من الدهشة ؟ وكيف تستطيع أن تدهشه شجرة أو وردة أو شرخ أو نقصان أو شهر نوفمبر أو بلل امرأة يتخيلها طليعة لغوها من وجدان البحر ؟ إنه لا يحدد الشجرة الناقص ولا يحاول أن يضيف . إنه لو صرح بكفه الشرخ يحدث شرخ ، إنه لا يسمو ولا يتحصن . يتعذب في المرتفع النهدي والسوول الأنثوى ولا يجد سوى طراوة اليدين وانفلاتة الجسد ، وهو لا يستحب سراح حبيبته بين الأماسى لكنه يترصدها وهى تواصل شذوها . ماذا تريد إن يـ شؤاف ؟

إنك تسرق الشعر الذى حواه أبوك بين جنبيه ، وتجعل أمك كذبة في دهشة الضمائد ، وتقرب من خطا صحابك الشاعرين خائفاً من الموت ولربما بما يشبه الحياة .. تماماً .. تماماً .. كحال الورد .

● / تلتق الرباط عن خلاصة

الجسد / فما أنا بواحد لكون / ولا مشابهة لقرى / استنير عشبا للفضى بيايتهاج دورى / فما لجد / تداخلت عناصر كثيرة فما بين ما اود / وما لجد / سوى طراوة اليدين وانفلاتة الجسد / ●

مهدي محمد مصطفى

رييب الخافى

● / أين أسند رأسى وصبر البنيات شوك / ورائحة لحن تمدد / تمدد والريح كانت تفتى / تغرب صوب البلاد ولغنى القلى / كل ما فى المدينة منكسر / الغياب / الحضور / ●

مهدي محمد مصطفى لم يهت عبثاً إلى الرحيل ولم يركب القطارات . بعض الصدف . إنه ابن شرعى لسلالة ذبيحة من الرجال اجتمعوا معاً وكونوا حزياً سوريا للهنين والعذابات المتوارفة . لم يؤسسه لقط طرفة بن العبد وقيس للجنون وعبد الله القديم وعليلى مطر وغيرهم من الصعلاك والهزليين والعشاق وإنما شارك في جلساته الحضورية الزناتى خليفة وفقوى قاتل شقيقة وشعراء الربابة الجوالون بحكاياتهم المليئة بغبار حوافر الخيل ورهط من المهزومين في المشق . لذا فإن مهدي مصطفى لا ينام في اثوائه كفريب يحتمى باجترار الذكرى ، لثمن مع

تتالى الوجوه مخالفة ، ولم يترافق شبيهه في حانة من رقاد الحنين مكونا حرفاً شبيهة بملامحه . كلا ، ولا هو اتجه مباشرة صوب الحبيبة العصية وقتلها كما فعل ديك الجن ثم ادعى الجنون . إنه تحديداً ارتدى ملامحه شبه المدينة وخوض في طرافات لا تشبه أبداً قرينه الوادعة ، كصعدي ساذج يحاول أن يلحق بحالته مكثلة بوجوه لا ترتدى أبداً سمات صحليه ، لا لكي يصل إلى محطة ما . وإنما ليبحث عن أشخاص تتدربون لينبههم أن جيش الدفاع هبط لغتوه إلى القامى لكي يدافع عن الفلنجين والكراسى وصوائى الشداى والكسالى لأعشى النرد . وليساهمهم بحكايا زين وسلا صاحبتي شجرة الجنان الخالية في جسمه . ثم يكتشف فجأة أنه يسبح انغلاقاً في دماغ عندما يلتصق خدعة الحافلة .

لا يبحث مهدي عن هوى في عن قصيدة ليهز جيبها كما يدعى لكنه يبحث من رفاهة يسبحها وطناً ، ويصدق أنها وطن . يزرع فيها رابية بها بين المتأهبين أنها وطن . يزرع فيها رابية ويحفر حولها نهرًا ويؤكد في صحاريها جنود جيش الدفاع . ليكذب كل الأخبار التي تقول إن النيل كان خارجاً من مخدع الحبيبة ويشرب عرش الحائط بالأسلطة المباشرة التي تستلهم ما الذى ينحنى في الوطن ؟ . إنه يعلن صراحة أن دمه يسكن المتعين وأن سعدى يوسف محرم عليه الفناء وأن مطر دخل قصيدة المطر وأن صلاح أتى بلحلاج ليفرق حبه للنفس والأشعار إنه يتخفى بأمل نقل ومحمود قربنى وعبد السزاق الربيعى والمثنوى والمعرى وعبد الحسين الغراوى لميكى إليهم ويشبك أصابعه بأصابعهم عندما



مهدي محمد مصطفى



يكشف وهو راجع آخر الليل انحناء وجه المدينة وتلاشيته مثل وجهه وهو يثلاثي في قصيدته .

مهدى محمد مصطفى ابن شرعى لجميزة الحزن ، لذا فليس مستغرباً أبداً أن تراه هكذا يرأب النيل وهو يغادر الرحيل في معابد الغروب عثماً كما كانه الجيفة وهو والى فيما يشبه الذال . فلماذا يطلق سناراته وراء طيور الطفولة ليصيد جرحاً من فرايس الحزاني كي يبقى مسكوناً في لميس الروح بحلم بالعودة .

انتبه يا صديق . ثمة شجرة لم تلمسها امرأة خائنة .

ثمة اصدقاء حقيقيون يمكن أن يكونوا هنا أو هناك .

ثمة وطن طيب كما رسمته في كرايس المدارس .

ثمة قصيدة وشيكة .

- / خط من نور يوقد
- ترحال / من شريان طلوس / من
- أغوار درويص تصرخ فيه فطوس /
- مذ كانت أوجاعي أشلاء لبقاع
- رحيل / تفسلي النار / تنمض
- ريحا بالجسد القريبان / ● / ■

السماح عبد الله

## أغنية للمرمن المجرور

**ق**ا يعود إلينا بهاء طاهر بروايته الجديدة مقلتي صفيّة والدير، في الطبعة اللغوية الصادرة عن دار الهلال مؤخرًا بعد «بالأس حلمت بك» و «الخطوبة» و «شرق النخيل» و «أنا الملك جئت» ليضيف إضافة مدققة للرواية العربية المعاصرة، والرواية مكونة من أربعة أجزاء هي «المقدس يشق» و «مقلتي صفيّة» و «المطريده» و «الكنيسة» ثم اضاف الكاتب خاتمة عن تجربته الإبداعية مع القصة القصيرة والرواية بين فيها مناجمه الأولى وثقلته التي ألد منها في بداياته .

تمتد المسلة الزمنية للرواية من الاربعينيات، مروراً بمنعطف ثورة ٢٣ يوليو، وهزيمة ١٩٦٧ حتى الآن، وإن لم يصرح بهاء طاهر بذلك إلا ضمناً داخل نسج الأحداث المتشعبة والمركبة من خلال الشخصيات والأماكن التي تتجاوز وتتقاطع



بهاء طاهر

في واقع خشن، عارى الإصايب وتحفه الاحلام المكبوتة، الظاهرة والمنسية، وكأن بهاء طاهر— من خلال بساطة اللغة— جراح ماهر للنفس البشرية التي تقوص في الزمان والمكان .

تبدأ الأحداث الحقيقية لمقلتي صفيّة والدير عندما جاء اليك القنصل ومعه حربي، ليضبط لنفسه صفيّة، تقول ورد الشام الأخت الكبرى للراوى : «إن صفيّة تخرج وجهها، لما حمل أبى إليها الخبر، وسألته بصوت خافت «حربي قال ذلك»، فرد أبى مستسماً وهو يترنم بضم يا ابنتي، حربي قال ذلك : فقلت بهدوء، أنا موافقة يا ولدى، سأتزوج القنصل، وأعطيه ولداً، (ص ٧٨) .

لقد كسر حربي قلب صفيّة التي أحبته في صمت، وانتظرت أن يأتي ليضبطها لنفسه، لا لخاله اليك القنصل المتزوج مرتين سابقاً، لقد سلّط صفيّة في درب معتم لتتقدم من قلبها الممثل في حربي، تلك الشخصية الملية بالغباء والشجن، والمحجوبة من الجميع، وما أن دفنى «أمومة الفجرية أغنية» «حربي قلبي» حتى تلوح بها البودة كلها، وتردها صفيّة بينها وبين نفسها، بلحن العديد الحزين، هي عكس أمومة الفجرية التي تغنيها بلحن مرح وراقص، وكان صفيّة تعرف أنها لن تلتقي بحربي أبداً، وكأنه شخصية من شخصيات الأساطير .

إلى هنا والرواية ترصد الواقع الحي، والعلاقات الإنسانية بين البشر في الاعداد والافراح والمآتم، ويتزوج اليك القنصل وصفيّة في فرح بسيط، وتتصاعد الأحداث

## الغاي

## قناة مصرية بين المتاحف الألمانية

قامت الفنانة التشكيلية نازلي مذكور (صاحبة «المرأة المصرية والإبداع الفني» في العربية ١٩٨٩ والإنجليزية ١٩٩٣ وعدة معارض في عواصم العالم) برحلة إلى ألمانيا تخصصتها كلها لزيارة متاحف من برلين إلى دوسلدورف، وقد استغرقت الرحلة عشرة أيام اتسعت رغم قصرها لمشاهدة تاريخ الفن الإنساني من مصر القديمة إلى أحدث الاتجاهات المعاصرة وفي هذا التقرير الذي اتخذ شكل اليوميات تقدم نازلي مذكور رؤيتها لهذا «الكون الفني» بعين الفنانة المصرية.



صفية وبخلت في غيبوبة، لتعلن عن اعلمها الحقيقية، عندما أفلتت للحظات. وهي تنظر إلى خلفها، وتقول له بصوت خافت، صوت طوطي: نعم ياوالدى اعذرني. لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان حربي يطلب يدى لفل للبك، إني موافقة. أذت وكيل ياوالدى، وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حربي، لأتفضل بك، بللمر. ص (١٣٨).

لكن لماذا هزم حربي وصفية ولم يلتقيا، تلك الرواية السؤال نفسه على لسان الراوى، فهو يقول: ومزلت أنا حتى الآن، بعد أن عبرت كثيراً يحزننى هذا السؤال، لماذا أحييت صفية بعد حبها الأول الجميل. ذلك الرجل الذى يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها، ولكن هل سأتعرف في يوم على جواب حقيقى؟ ص (٤١)

من هذا التساؤل يرصد بهاء طاهر والعماً حياً يفرح في التاريخ أحياناً، وفي العابر واليومى أحياناً أخرى، في رواية بسيطة اللغة وعميقة في الوقت نفسه: ومن خلال هذا الصراع القصرى بين صفية وحربي، تظهر شخصيات أخرى محورية مثل المقدس بشاى، وفارس زعيم المطاريذ الذى أراد أن يتحول لمحاربة اليهود بعد النكسة. وخلال صفية الذى حاول أن يجمع كل الأطراف معاً من خلال قيم إنسانية يؤمن بها ولكنه يفشل، كل هذه الشخصيات لعبت دوراً مهماً في رصد بهاء طاهر للواقع المعتمد من فترة ما قبل الثورة وحتى الآن في رواية رائعة، تعد من أهم الروايات الصادرة منذ سنوات ■

مهدي محمد مصطفى

بولادة طلل لبك القنصل، وهو المحروم من الاطفال منذ زمن بعيد، ذلك الطلل الذى سيكون ذروة الألم لحربي. لقد سرت إشاعته في القرية بأن حربي سوف يقتل الطلل الوليد ليصبح الوريث الشرعى لخاله لبك القنصل، وصداها لبك وصفية، وحاول خال حربي ووالد صفية أن يمنع النار القادمة، لكن الشائعة أصبحت لبك وصفية كالحقيقة الواقفة، وذهبت محاولات حربي وخاله الآخر والد صفية، لنفى الشائعة، اندراج الرياح، وبدأ حربي مطرداً من لبك القنصل الذى حول بيته إلى نقطة بوليس خوفاً من حربي المظبوط، ويتصاعد الصراع لينتهي بقتل حربي لبك القنصل الذى جاء بالمطاريد، وتلى يحذب حربي المربوط في خنقة عازيا تملأ منسوخ الجسد، مستكيناً مدافعاً عن نفسه في صمت مجروح، لكن الألم قد التفت وتحول حربي إلى طاقة تدميرية واستطاع أن يفلت قيده لينطلق دافعاً لبك القنصل على الأرض ليستلق ميتاً وليدخل السجن ويبدأ عذاب آخر لحربي، الذى تهلجه الأمراض في السجن، فيخرج لثمدا صفية في مطاريدته ومحاوله الانتقام منه، فتوقف عجلة حيلاتها، وتتحول إلى شخصية أخرى، ويختفى حربي وراء جدران الدير الذى بدا به بهاء طاهر روايته وعلاقته بالقرية في المواسم والأعياد، وتندم علاقة بين المقدس بشاى، وحربي، في عالم معزول عن الخارج. لكن صفية تحاول قتله مرة عن طريق المطاريذ، ومرة عن طريق زرع الانتقام في نفس حسان الطفل الماساة، ولكنها لم تنجح، فقد مات حربي تحت وطأة الوحدة والعزلة والمرض، وجئت

## ● الأحد ٢ يونيو...

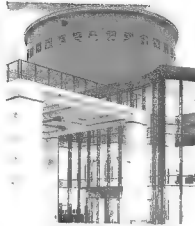
فرانكفورت... متحف «شيرن كونستاله» (Schirn Kunsthalle).  
يقام حالياً معرض فريد من معارض متحف «الارميتاج» (Ermitage) الشهير بـلننجراد واللوحات المستعارة للفنانين اللان من القرن ١٥ وحتى ١٨ أمثال كراناك (Cranach) وتيشباين (Tischbein) ودور (Dürer) وكاروس (Carus) وفريدريش (Friedrich) وكان قد تم اتفاق بين المحققين على أن يقوم الجانب الألماني بشرعيم والعضاية بهذه المجموعة النادرة في مقابل عرضها لمدة ٣ شهور في متحف شيرن بفرانكفورت.

وعلى الضفة الأخرى من نهر الماين (Main) الذى يخرق فرانكفورت يقع متحف «الشتيدل» (Stadel) حاصل اسم لتاجرا من ابتداء مدينة فرانكفورت قام بإهداء المتحف بما يحويه إلى مدينته. يضم المتحف مجموعة كبيرة من هنائى أوروبا الكبار من القرن ١٣ وحتى الآن المدرسة الإيطالية والهولندية والألمانية القديمة إلى جانب بعض المائيريين الفرنسيين والتعبيريين اللان.

والفجول في المدينة يوم الأحد متعة كبيرة لمدينة فرانكفورت يحكمها قانون يجرم العمل والبيع والشراء أيام الأحد وذلك لتوفر لسكان المدينة جواً من الراحة والاستجمام والتأمل.

## ● الاثنين ٣ يونيو...

فرانكفورت... زيارة لمثل فيلسوف لثانيا الشهير «جوته» والذى اعيد بناؤه بعد أن تهدم خلال الحرب وذلك بالاستعانة بالصور والرسوم وما كتبه جوته نفسه عن ذكرياته في هذا البيت وقد قامت المدينة بإلحاقه بمتحف يضم أعمال الفنانين الذين عملوا وأبدعوا في



متحف شيرن كونست هاله بفرانكفورت

زمن جوته. أمثال تيشباين وكاروس ومن اللوحات الهامة في هذه المجموعة لوحة للفنانة الإنجليزية كلوفمان (Angelica Kuffmann) وهى من الفنانات التى تم الكشف مؤخراً عن قيمتها في الفترة التى عثت فيها وبالتالي فإن متحف العالم الكبيرة تخلق من أعمالها...

فرانكفورت بها ٥٠ قاعة عرض خاصة بالرغم من أنها ليست مركزاً للفن في ألمانيا بل مركزاً للاقتصاد وروس الأموال.

## ● الثلاثاء ٤ يونيو... كولونيا (Köln)...

مدينة لها جمال خاص تتوسطها كاتدرائية قديمة وعظيمة من الطراز القوطى بنيت في القرنين ١٣ و١٤ وكل شيء في هذه المدينة يحيط بهذه الكاتدرائية: المتاحف وقاعات العرض والمطاعم والمتاجر ومحطة القطار ومن الدعليات التى يريدها أهالى مدينة «كلن» انه كل حذق وذكاء شديد من بناة الكاتدرائية أن يبنوها ملاصقة لمحطة القطار الرئيسية للمدينة.

متحف لودفيج (Ludwig) ومتحف

فالف - ريشارتز (Wallraf-Richartz) أهم متحف «كلن» بها الاثار الرومانية الألمانية والرسوم الكنائسية الإيطالية القديمة إلى جانب الفن العالى المعاصر وهذه مجموعة خاصة أهداها صاحبها إلى المدينة في مقابل توفير المتحف المناسب لها في أهم مكان في المدينة.

## ● الأربعاء ٥ يونيو...

دوسلدورف (Düsseldorf)...

مقابلة مع البروفيسور فرنر شمالتناخ (Professor Dr. Werner Schmalenbach) المدير السابق لمتحف الفن الحديث لمدينة دوسلدورف والذى صاحب معرض الفنان الألماني بيسيه (Bissier) الذى اقيم بقاعة اخناتون بالقاهرة منذ ٧ سنوات ويعد د. شمالتناخ من أهم النقاد العالين ويشترك في لجان التحكيم الدولية كما هو من المستشارين لصالبة مزايدات سوثبى (Sotheby) الشهيرة. وبالرغم من ارتباطات د. شمالتناخ الهامة فقد استقبلني بكل ترحاب ومودة وسارع بالنصح فيما يجب مشاهدته في المدن الألمانية التى تقوم بزيارتها. وتكلمنا عن متحف دوسلدورف للفن الحديث الذى كان قد كلف بإنشائه وإدارته. وأعدت عليه سؤالاً كان قد طرح عند زيارته للقاهرة: ما معايير اختيار الأعمال التى يضمها المتحف؟ وأذكر إن إجابته في هذا الحين كانت إنه شعور خاص يشعر به تجاه الأعمال القوية وهنا استكمل الإجابة قائلاً: اختار الأعمال التى أشعر إنها أقوى منى.

وسألته عن رايه في الوضع الحالى للفن. وكنت انتظر منه رداً متحذلقاً يتم فيه ترتيب

## ● الخميس ٦ يونيو... برلين...

من أهم المكتسبات التي جنتها مدينة برلين من الوحدة الألمانية هي أنها أصبحت تضم عدداً من المتاحف العظيمة في الحجم والقيمة. وبدأت زيارتي في الجزء الفرنسي للمتحف المصري (Schloss Charlotten Bary). مجموعة التحف المصرية الموجودة في هذا المتحف مذهلة للغاية، إلى جانب رأس الملكة نفرتيتي التي تخطف البسبب المتفرجين بسحر غامض وخاص، هناك قطع نحتية ذات أهمية كبرى مثل مجموعة الرؤوس التي ترجع إلى فترة العمارة وتقتل متاحفنا لمتاحف جيدة من هذه الفترة. كذلك مجموعة من «الماسكات» (Masks) التي توضع على القوابيت في فترة البطالة. ورأس صغيرة للملكة تي (والدة اخناتون) في حجم كرة القدم وهي قطعة فنية في منتهى الروعة. ونزلت من المتحف لتتصارع في ذهني أسئلة افتراضية ليس من حقنا أن تكون هذه الأعمال لدينا نحن؟ لنرسل لهم باقي ما لدينا ليعتقوا به؟ هل الطفل من حق الأم التي وضعت أم من حق التي تصونه وترعاه وتربيته على خير وجه؟... ليس لأثري حقوق علينا يجب أن نوفيها؟...

## ● الجمعة ٧ يونيو...

برلين... بيت ثقافات العالم... (Haus der Kulturen der Welt) يقدم المصنفات الأجنبية للجمهور الألماني ويقام به معرض لفنانات من جنوب إفريقيا بشأن من حوال ٣٠ سنة بالرسم الهندسي على واجهات المنازل وجاءت النوبة إلى ذهني وإسهام المرأة المصرية الذي غمرته الحياة وفي برلين يقام حالياً معرض كبير تحت مسمى (Metropolis International Art Exhibition Berlin 1991

المعاش وهو متحف كنست ساملونغ نوردرهاين فستفال (Kunst Sammlung Nordrhein Westfalen) وهو اسم يصعب تذكره ويشير إليه الناس على أنه متحف «شماليناخ» ويشير إليه «شماليناخ» بـ «متحفى» (My Museum). وفي رأيي إن هذا المتحف من أهم المتاحف في العالم وتكمن أهميته في أنه لا يضم فقط أسماء هامة وإنما أعمالاً هامة لفنانين هامين. ومن الواضح إن شماليناخ لا تستهويه المغامرة والمقامرة على فنانين شباب وإنما يبحث عن القيمة في كشوف الفنانين الكبار والذكر إنه عندما تحدثنا معه عن شاجل - الذي يقام له معرض كبير في مدينة ميونخ حالياً - قال إن متحفه به لوحات لشاجل من الأعمال القديمة وأنه لا يقدر كثيراً إنتاجه اللاحق. وكأنه شعر إن شاجل استنفد الخزون الذي خرج به من بلاده.

وإلى جانب المجموعة الرئيسية - في القرن ٢٠ - فالمتحف يضم أيضاً مجموعتين كبيرتين من الأعمال الصغيرة المنفذة على ورق إحداهما للفنان بول كلي (Klee) والأخرى لبيسي (Busse).

ودوسلدورف بها متحفان آخران الكونست پالاست (Kunst Palast) حيث كان به معرضين خاصين لفنانين (المن ومتحف الفن (Kunst Museum) الذي كان يحتفل بمرور ٧٠ عاماً على مولد الفنان الألماني الراحل بويج (J. Beuys) بإقامة معرض لأصدقائه الفنانين.

دوسلدورف بها حوالى ٣٢ قاعة خاصة وهي حالياً تنقسم مع مدينة كلن - التي تبعد عنها بحوالى ٤٠ دقيقة - مركز الإشعاع الفني في ألمانيا.

عدد من المعلومات والنظريات ولكنه أجاب في حيرة «لا تعليق» (No Comment) مثل السياسيين الذين لا يريدون أن يؤخذ عليهم مواقف أو كلمة. ورد ثانية «لا تعليق» فقلت ألا ترى إن هناك بوادر عودة إلى الاهتمام بالقيمة إيجاب: لا أعرف... لقد كنت دائماً أبحث عن القيمة... إن الوضع متراجع للغاية... ثم سألته إذا كان يرى إن هناك خطأ يربط بين الفنانين الأتلى على مر عصورهم فقال: «لا. لكل فترة مناخها وفنورها وأولوياتها وفنها».

وتحدثنا عن عدد من الفنانين الألمان الحديثين وذكر إن أحدهم يستوحى أعماله من الفن البدائي لبعض الجزر. وقال إنه لا مانع أن يستوحى الفنان من فنون شعوب أخرى فهو ينفذ نفسه بمفاهيم جمالية، أما السحر الكامن في الفنون القديمة فهذا بالتأكيد لا يستطيع أن ينقله. فقلت ألا ترى أنه من الأجدى أن يستوحى الفنان الألماني من تراثه الخاص ويبدأ في أول الأمر كان السؤال لا يعنيه ثم قال: «إن هذا يرجع لتقدير الفنان نفسه فإذا أحسن إن هذا مهم فهو مهم»... ثم لفت عيناها فجأة وقال أنا أعلم لماذا تسأليني هذا السؤال فقد لاحظت عندما كنت في القاهرة مسألة الحيرة بين التراث والمعاصرة. وجمال في ذهني الضلال غير المحسوس عندما وغير المطروح عندهم. فهم غير مطالبين بإبراز بطاقة شخصية على كل عمل فني ونحن نطالب أنفسنا بإعجاب هويتنا! أهو خوف من ألا يكون لنا مكان بدونها أو هو حرص على ألا تنتهي حضارة عظيمة فرض عليها الضمور؟

وتوجهت بعد المظلمة لزيارة المتحف الذي تركه البروفسور منذ حوالى ستة بلوغه سن

وهذا المعرض يعرض الاتجاهات العالمية الشابة في السواك الحاضر ومن الملاحظ أن معظم الأعمال تدرج تحت ما يسمى به (Conceptualism, Installation) إلى جانب أعمال منفذة بتقنيات فوتوغرافية.

والى الحقيقة إنه لم يكن في هذا المعرض شيئاً لا فت للتلطز!!

تقع قاعة ريبوسبرى (Brusbery) الخاصة في الشارع الرئيسى لقرب برلين وتعرض حالياً مجموعة اسكتشات لماكس إرنست (Max Ernst) الفنان الألماني السريالى المشهور وهى أعمال تحضيرية في مختلفها، وأغلبها لا يمكن أن يطلق عليه عمل فنى وإنما هذه الأعمال معروضة للبيع باثمان عالية جداً للقيمة التاريخية التى تكن فيها، فهى تحمل جرة ملم ماكس إرنست.

#### ● السبت ٨ يونيو ...

برلين... شرق... متحف البرجسامون (Pergamon) أحد متاحف جزيرة المشاحف التى كانت تتبع برلين الشرقية والمضى تضم صروحاً فنية يصعب أن يتصور المرء كيفية نقلها إلى هناك، منها معبد إغريقى قديم يكاد يكون كاملاً وبوابة وأثار بلبلية لم أرى مثلاًها في أى مكان في العالم. ومن ضمن متاحف هذه الجزيرة المتحف المصرى، وهو يضم مجموعة قيمة من الآثار الفرعونية وإوراق البردى القديمة وكانت المفاجأة عندما رايت لوحة «بورتريه، لسيده تبدو كأنها رسمت بالبراقع بالألوان الزيتية على توال مشدود على شاسيه من الخشب وبالفضل إلى التزيين الذى كتب تحتها أدركت إنها رسمت في القرن الأول الميلادى في مصر. والمفاجأة هى إنه طبقاً لمعلوماتى المتواضعة وما تشير إليه الكتب الفنية هو إن الرسم على القماش

المشدود على شاسيه بدأ مع عصر النهضة وليس قبل ذلك؛ ومن شاحية أخرى فهناك لوحتان أخريان على القماش تمثلان امتداد التصوير الفرعونى في الديانة المسيحية المصرية حيث إن أحدهما تصور المتوفى واقفاً مرتدياً جلباباً رسمت عليه صليان حمراء وممسكاً بمفتاح الحياة ورسم على يساره «انويس» إله التحنيط وعلى يمينه «اوزيريس» إله العودة إلى الحياة. وترجع اللوحتان للقرن الأول الميلادى أيضاً. ونستطيع أن ندرك أهمية هذه القطع من الشاحية الفنية والتاريخية معاً.

برلين... غرب... على بعد ١٠ كيلومترات... تقع دالتيا (Daltia) وبها متحف به مجموعات كبيرة ونادرة من الفن المكسيكى والإفريقى والإفريقى إلى جانب مجموعة من الفنانين الإيطاليين منهم (Giottto) جيوتو ورافائيل (Raphael) وبوتشيل (Botticelli) ومجموعة من الفنانين الألمان منهم بروجل (Breugel) ولوحة نادرة لـ (Borch) بوش مرسومة من الواجتهين.

#### ● الأحد ٩ يونيو ...

ميونخ... من أجل مدن ألمانيا... تم إعادة بناء ٥٠٪ منها من جديد بعد الحرب وذلك على نفس الشكل الذى كانت عليه من الأقدم متاحفها «آكتيه بيناكوتيك» (Aete Pinakothek) وهو متحف للأعمال الفنية ما قبل القرن التاسع عشر يضم لوحات هامة منها لوحة اكتدورق (Actdorfer) التى تصور معركة الإسكندر الأكبر في ايسوز (Issus) ومنها لوحات دور «الأربع حوريات» ولوحات لرامبرلوت وجرونفالد (Grunewald) أما روينز فله عدد كبير من اللوحات واعتقد إن أعظم أعماله وأعظمها في هذا المتحف وهناك

لوحة مشتركة بينه وبين بروجل (Breughle) قام روينز برسم الشخصوس وقام بروجل برسم «كورونا» كبيرة الورد تحيط بهم - وقد عرف بروجل بقدرته ومهارته في رسم الوردودا ويحوى هذا المتحف لوحات لكل من رفايل ومايكل أنجلو.

متحف بيت الفن (Hous der Kunst) متحف فنائى القرن العشرين وبالأخص الفنانون الألمان مثال كلى (Klee) ومارك Mare وماسكه (Macke) وكيرشنر (Kirchore) ويكمان (Beckmeun) ولبروك (Lembrook) ونولده (Nolde) وكذلك فنائو السقينيات والسيميقيات أمثال بنك (Penek) وبانلنز (Baselitz) وانتز (Antes) وإن كان المتحف يحوى أيضاً أعمال لبوشيونى ودى كيركيد ووبرى ومجموعة كبيرة من أعمال الفنان الإيطالى مارينو مارينى (Marino Marini) مهداة من الفنان نفسه ١٨ عملاً ليكيسو. ويعتبر هذا المتحف أحد أهم عشرة متاحف في القرن العشرين في العالم.

#### ● الإثنين ١٠ يونيو ...

ميونخ... متحف لنباخ هانس (Lenbach Hous) أو متحف جماعه «الفارس الأزرق» (Die Blowe Rleter) وأهمهم كاندنسكى وكل ومارك وماكة وجالفانسكى ومونتى. ويضم المتحف أكثر من ٣٠ عملاً لكاندنسكى - تمثل مراحل تطوره - وهى مهداة من جابرييلة مونتر. وكانت «مونتر» فنانة وصديقه كاندنسكى. ولما حكم هتلر ألمانيا هرب كاندنسكى إلى فرنسا حيث قابل هناك امرأة تزوجها وغضب «مونتر» من كاندنسكى غضباً شديداً ورفضت أن تعيد إليه لوحاته التى كانت في حوزتها. في عيد ميلاده الـ ٨٠ أهدت هذه اللوحات لحنينة ميونخ

## بريطانيا

الهوة أو الغفلتها واللامبالاة بها . الشعر الذى عبق الهوة بفعل عوامل أقل شرفاً من الشعر . هو شعرنا جميعاً ، شعراء المدرسة الحديثة . لا بسبب انتهائه إلى طبقات سفل داخل الوعي لا تصطبغ مجسّات العمامة بل بسبب انتهائه إلى حقيقة عزلة القاهرة فاحذنه المرأة بالإلم فلسفى اعلى من جمهوره ومن الشعر . . اما لثاني هذه المشكلات من وجهة الشاعر صاحب البيان فهي ( إن طبيعة وعينا وطبيعة وجودنا بجملة طبيعة سياسية والشاعر لم يفلت من هذا عبر نصف قرن بل إن رفع هذه الطبيعة أو انزالها إلى طبقات العواطف الدينية مسخ فرديته بروح القطيع لا روح الجماعة البشرية وبدأ حتى أن أحسن لحظات استغراقه الشعرى مخلوقاً سياسياً في إيهاب شاعر رافض . له رسالة للتغيير شأن السياسى يعززها بالفتايات كل يوم ويلقى ما دونها وشأن السياسى يحتمك إلى إيمانه وحده لا إلى شك الشاعر .

اما ثلاث القضايا فهي : شعراء الصيغ الجديدة غير محدودة التعريف . الصيغ التى ولدتها لغة القصيدة المترجمة ووهج تفريرات النقد الفرنسى ويظهر هذا في الشعراء الشبان اللبنانيين والمغاربية ولا يستثنى من هذا الشعر العراقي والمصرى والسورى وسوف نقول لهم ما قلناه ( منن جون بيريس ) في حوار مع الشاعر البولندى « ميوش » حول « طبيعة اللغة هي التى تمثل طبيعة الشعر » فقد قال ( بيريس ) : إن شكل الشعر الفرنسى ولید الكلاسيكية وولید البحر الاسكندراني الذى

## ثياب الإمبراطور

فإن تجاوز الأشكال المختلفة للقصيدة العربية يعكس مدى اضطراب المشروع النهوضى ومدى علاقته بالآخر الغربى دون النظر لأهم خصائصه المتكفية ناهيك عن أزمة الروحي المتمثل في تناسق تبدو مختلفة للمشروع وعميقة للرأى المصارف لإشارات وإيماءات شعبي دون البحث عن تقنية لا تمت لتاريخنا الجمال بصلة .

ويظهر هذا الاضطراب واضحا في قصيدة خاصة بالشعر يصدرها من لندن الشاعر العراقي « فوزى كريم » تحت عنوان « اللحظة الشعرية » وعند قراءة بيتين البجلة أو المانستو الخاص بها يقول : الهوة التى تفصل الشعر عن جمهوره لم تعد مدعاة مباهاة لعدد غير قليل من الشعراء بل هي مدعاة يأس دفع كثيرين إلى مزيد من تعميق

التي وضعتها في متحف لنباخ الذى أهدهه عائلة لنباخ إلى المدينة . ومن الملاحظ أن بعض أعمال فناني الفارس الأتزيق تتشابه كثيراً وأشار مدير المتحف إلى أن هذا التشابه لم يكن يشغل بال هؤلاء الفنانين فليس هناك في كتاباتهم أو أحاديثهم ما يشير إلى مخاوف من تقارب التشبه بين أعمالهم ونذكر أن كلاماً من براك وبيكاسو لم يتشغلا بهذه القضية أيضاً فهدما يأخذ عدد من الفنانين طريقاً واحداً فمن المفترض أن تكون هناك نقاط تشابه نابعة أصلاً من اختيارهم لطريق واحد إلى جانب تعرضهم للثقافة وظروف واحدة وفي نفس المتحف رايت عرضاً للكرات الجوسبال التى كان يرسلها بعض الفنانين الألمان أمثال كلي وكيرشنر وشميت ووتلوف وغيرهم وهي كروت ملقاة بوحده حوالى ١٠ × ١٥ سم كانت تشتري ببيضه من مكاتب البريد ويقوم المراسل برسوم ما يريد عليها وإرسالها وكان عرضاً طريفاً للغاية .

متحف نوى بيناكوتيك (Neue Pinakothek) يضم فناني نهاية القرن ١٨ وأوائل القرن التاسع عشر منهم جوسيا (Goya) وجينزبور (Goinsborough) وترنر (Turner) ومانيه فريدريش وسيزان وكرو وفان جوخ .

● الثلاثاء ١٦ يونيو...

مطار القاهرة...

ويا لقدرة الإنسان على حمل متاعف كاملة وأعمال عظيمة دون أن يزيد حملة كيلو جراماً واحداً وكنت أبلغ جرمك المطار إننى عائدة بأشياء ثمينة جداً جداً جداً ■

ناتالى مذكور

وساط ، وهو من أهم الأصوات الشعرية بالمغرب إن لم يكن أكثرها جميعاً في المغامرة والاقتراب من النص الجديد . فيقولون عنه ( إنه صاحب مشاهد سريالية لا تنطوى على معنى محدد ) فلهذه ليس المعنى هنا بل العاطفة وقد تلتبس العاطفة على القارئ فلا يجد غيرها متفصلاً .

أما باب « الشعر والموسيقى » فهو في مجمله مجموعة من الخواطر والملاحظات المنزوعة السياق إلا أنها تكبرس جميعاً لفكرة فوزى كريم عن قصيدة النثر وتستلكن من هذا مقللاً للاستلاذ ، على الشوك ، الذى يقول فيه ( العربية لغة مجتمع شفاهى أو شلووى والمجتمع الشفاهى يعتمد على الذاكرة وتلك هى حقيقة المجتمعات البدوية غير المسطرة . من هنا اعتمد الكلام الموقع الملقى ليكون استنكاره أيسر لأن الكتابة ودوائها لا تنير للمترجل ومع تطور المجتمع العربى تعددت أوزان الشعر . بمعنى أن تعدد بحور الشعر يتيح فرصة أكثر لآ غناء الذاكرة وقد طوعت اللغة العربية في إطار هذه الوسيلة الشفاهية لموسيقية الكلام . وبهذا عوشت اللغة عن النحت وحتى عن الموسيقى . وتنض في ذهن أيضاً تلك العلاقة البنيوية بين الجملة الموسيقية وبين الشعر العربى . فالجملة الموسيقية تتألف على العموم وليس الحصر من لغائية فواصل موسيقية تنقسم إلى جزأين يبدو أولهما قلقاً وغير تام أما الجزء الثانى فيكون بمثابة مكمل أو متمم للجملة أى أن هناك تناظراً يذكركنا تماماً بشطرى البيت في الشعر العربى .

هذا على الجانب التقني أى على الجانب الإبداعى فقد شمل العدد ثمانى قصائد



أمريكا ولكن أصالة تجربته ألبرت قصيدته عن الشائع في كتابة قصيدة النثر . هى قصيدة تؤخذ بالتجربة الروحية وتجربتها الفنية هى محاولة دائبة للوصول إلى وحدة بين العمق والوضوح وإلى وحدة في التية بلا لعب ذهني أو زخرف لغوي . ويعدده « طائر آخر يتوارى » للشاعر العراقي عجيل علي « منوهين بمكانته الشعرية بين أبناء جيله . وكذلك ديوان « عيون طوال النهار » للشاعر محمد الحارثي مشيرين إلى أن مجموعته يتفلسفها صوتان الصوت الأول أصيل لأنه يقول إلى معنى ما ويعلق على بعض المميزات الإنسانية بينه وبين القارئ أما الصوت الذكي والتي تزييد فيه كثافة الغموض والدخول في اللغة التجريبية التي لا تثنى بقاء وهو صوت غريب على الشاعر . ثم ديوان « النشيد النقص » للشاعر فاضل السلطاني التي تتميز بصلادته بالضريريات السريعة واللغة المكثفة القلقة على التامل والحكمة .

وينتهي هذا الباب بديوان « على درج المياه العميقة » للشاعر المغربي « مبارك

حاول جيل التحرر منه . وإن تلك الثورة في الشعر الفرنسي في القرن العشرين ثورة الحدائق لم تكن غير محاولة لإنجاز هذا البصر وحده ، لكن الشعراء في الاقطار الأخرى اندفعوا لتقليد الشعر الفرنسي دون معرفة أن ما تم هنا إنما هو لاحتنا الداخلية الخاصة .

ويبدأ في بقية بيانه تفاصيل التثنية والتكرار لدى هذه الموجة من الشعراء .

وفي باب « مدارات ورسائل » لا نجد شيئاً له قيمة إلا رسالة فاضل العزراوى الذى يقول فيها : كان من المحتم أن الطير إلى اننى ندمتُ الكتابة على الدوام بعملية الخلق . ساعيا وراء التعدد اللا نهائي للأصوات التي تشكل السيمفونية الوحيدة . فقد اعتبرت طرق الكتابة المختلفة وسائل للوصول إلى فضاء يلتقي فيه كل شيء بحيث نتقدم فيه الحدود بين القصيدة والرواية والمسرحية والفيلم . لم أهرق قط مسافة فاصلة بين شكل الكتابة ومعناها إذ كان الشكل هو المعنى والمعنى هو الشكل . وبالتأكيد فإن عملاً مثل ( مخلوقات فاضل عزراوى الجميلة بين ١٩٦٥ ، ١٩٦٧ م ما كان يمكن أن يقدم شكله الخاص به بدون شكله الذى ابتكره لنفسه حيث تحرك الكتابة بين الفوضى والنظام بين المعنى واللا معنى بين السحر والواقع في محاولة لجعل الكتابة موازية لحمار الكون ) .

أما في باب « شعر وشعراء » فهم يتبعون أحدث الدواوين التي صدرت من خلال رؤيتهم وبياناتهم المذكور هياتي في المقدمة ديوان « الأول والثاني » للشاعر سركون بولص فيقولون عنه « بدأ سركون اتجاهه لكتابة قصيدة النثر بكثافة بعد سفره إلى

## البحرين

## حجيرة الفأب

**ق**الغالب صوت تحمله لك  
الحجيرة التي تعنون بها  
فوزية السندی ديوانها الثالث وتقرر  
بشكل واضح باسم الكتبة التي كتبها بين  
عامي - ٨٩ - ١٩٩١ ، ان للغالب حنجرة  
تنطق صرخاتها على غلاف الديوان بلوحة  
للغنان الاسباني تابيز (الآخر)  
فاى حنجرة تعلن فوزية السندی ميلادها  
بذلك الصمت الملقب بالولد للتحوش ، هل  
يحدث في الكتابة كما تحب ان تسميها  
الشاعرة نفسها حالة من النياب .  
هل تعلن بدوياتها على الملا ومنذ اختراق  
عنوان الديوان لتلك الكتبة انها حنجرة ،  
صوت ينادى للغالب ، هل صدى الصوت  
يسلوى حالة الغالب ذاتها ١٩  
ومن هو ذلك الغالب الذي تتنازع  
صوته ويعلو صوته ويختفى عبر (١٧٣)

الحياة اليومية . وهي تذكرنا بمراثيات فوزي  
كريم الشهيرة .

اما قصيدة « سركون يولص » ، موسيلى  
في زلق بغدادى ، تبدو مركبتها في حاسة  
السمع ، فهي قائمة على التجريد رغم اللغة  
البسيطة والتراكيب المتصلة ، الخالية من  
المجاز والبلاغة القيمة وإن اعتمدت إيقاع  
الفكرة والدوران حولها والدوران وإن غلب  
على مقطعها الآخر مفردات صلاح هبد  
الصور وأخيلته البسيطة .

اما قصيدة الممدد فهي للشاعر « عبد  
الكريم كاسد » ، نساء الفزل ، فقد احتفلت  
بلمجاز المديني واستطاعت ان تكلف لحظات  
شعرية خاطلة من خلال عدد من النساء ،  
إنها تؤسس لنص يومى ملء بالحياة ومن  
خلال جمل قصيرة وبسرديّة شعرية قلما  
نجدها في قصيدة النثر .

وفي النهاية نكتشف ان المجلة جاءت كرد  
فعل لحركة مجموعة من الشبان الشعراء  
المقيمين في الخارج . ويدعون لكتابة نص  
شعري جديد . تحت مسمى ( قصيدة النثر )  
ولم تات لتؤسس او لتوضح ملامح شعرية  
جديدة . إنها تراكم للتقديم ودفاع مهزوم امام  
هذه الموجة الجديدة ■

## فتحي عبد الله

مختلفة القيمة والاتجاه . فاولى القصائد  
له « جليل حيدر » وهي قصيدة مرتبكة البناء  
رغم التقسيم لأنها لم تراكم دلالة شعرية .  
وهي تذكرنا بالتجربة الرومنسية رغم بعض  
التراكيب الجديدة . وهي في مجملها حالة  
مكررة ومعادة من تجربة شعر الريادة .  
وتستطيع ان تكتشف قلق وتردد ومزاجية  
صلاح هبد الصبور في المقطع الثاني . اما  
القصيدة « عودة الابن الضال » لمفاضل  
العزاوى فهي قصيدة شعيرية لم ينج إلا  
المقطع الثاني وغرقت القصيدة في السرد  
النثري والحكي المنطقي البعيد عن التوتر  
الشعري . فالجملة مستقلة والفاصل  
كثيرة لكنها لا تقوى على بناء شعري .  
واللغة هنا محايدة لا يبدى منها إلا الدلالة  
القاموسية . والقصيدة ( الزيارة الطويلة )  
لسعدى يوسف فهي قصيدة رديئة وتنتمى  
للعب اللغوى اكثر من انتمائها لايات شعره  
بخاصة وللشعر بعمامة ونرجو ان تكون نزوة  
لشاعر كبير .

اما قصيدة « خرائب » لسعد سرحان  
فيبدو انها لشاعر صغير تظن عليه مفردات  
الخارج دون تجربة داخلية اما تشكيلها  
الجمالى فيعتمد لغة النداء والتفكك حتى  
تفشل نهائيا في القبض على الحالة الشعرية .

اما القصيدة « فوزي كريم » ، الموضوعه  
المائتة أو موت نجيب الملاح ، فهي قصيدة  
جيدة ذات انساق بثلاثية يغلب عليها الطابع  
المنضرب بين قانون التقطيع وكسر حدة  
الانقطاع . وهي في مقاطعها المتناكبة تنمى  
بشغافية بالغة ولحظتها شعرية غاية في  
الخطافة لا يقلل من شعريتها إلا الرغبة في  
التركيب الكلاسيكي رغم وجود مفردات

ها هو الغائب يصير حياة ، وما هي  
الحياة عاجزة في مهبها تقول فوزيه  
السندی .

كلما سالت الطريق  
ابتعد وخاصم الخطى  
لامضى وحدى  
كمصافاة تغوى الغبار بحرية  
الزوبعة  
ووحدى ..

ابحث لحجرتي حرية الشفق  
ان الشعارة تلحن بشكل قاطع انها  
لا تعرف القول بالحب بل تلجأ إلى الاحتماء  
بولعب الكتابة لتلحن عجزها امام ذلك الفيض  
النفيس (الام - الحياة)

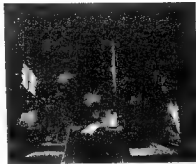
\*\*\*

ودون إعلان مسبق تنطلق  
الشاعرة من ولها إلى تعاليل العشاء  
الأخير  
إنه العشاء الأخير  
العشاء الأخير  
آن للشعالب أن تقترب

ما هو الصوت يخرج من شرنقته واضحاً  
ومحرضاً وفاضحاً ، وضوح الياس ،  
وتحريض عدم الامتلاك ، وضح اسام قوة  
عاجزة لها كل هذا الجبروت ، لا تلف امامها  
الكلمات ، ولا تصدها حالة من الشعر الجبانس  
والحاد ، في مباشرته ، تستخدم الشاعرة فيها  
حالة اعلان الصوت عن حضوره بكل سفور  
المعتشق لغوام هذه الارض ومؤلاء البشر  
باسم القبيلة .

ها هو وصفه يعلو فوق كل شيء بشكل تلك  
السحب المربعة  
تقول الشاعرة :  
مغموراً ببقااصرة من مخمل التاريخ

حجرة الغائب  
فؤادية المنحني



المشق يدخل ساحة الشعر ، ما هي الام  
تتصدر الكتابة . في القصيدة الاولى (كل هذا  
الوله)

سكون مستضعف راعش يبحث عن الامن  
يتنظر تلك الحماية المظرية الابدية (الام)

هي

صحراء حب تاوى غزلان الضجر  
ماء يقدح كموويل يسكنها القلب  
هواء يجف حول قدور تطهو العمر  
ونغم يهدى عريشة الطفولة  
بسمه الخفاء .

وهل هناك ما في الشعر تجسيد لتلك الام  
التي تاخذ اوصافها من بيئة الشاعرة  
بمفردات : كالصحراء ، ماء ، هواء يجف ،  
قدور ، نغم .

هي الغائب ايضاً .

هي الحياة : يا .. نأرا نسنذ الذاكرة  
كل دم .. انت  
كل شقيق داهم الرثة  
ذات ألم لم ينحه

انت

وكل اسي متوج باندياح الجند

انت

صفحة من القطع الصغير هي عمر هذه  
الحجرة التي تجسدت في ١٨ قصيدة  
بالديوان

فوزية السندی لا تكتفي بعنوان الديوان  
ولكن هناك على الغلاف الاخير تؤكد كتبها  
الاول .

ادانة تصل إلى حد السخرية باننا جميعاً  
غائبون تقول :

لم يحدث شيء

سوى

أننا اقتسمنا صمت ما حدث

لما الذي حدث ١٩ هل تنطق سطور  
القصائد بالرد على ما حدث  
الشاعرة تلطم الديوان في اول اسطره  
بقولها :

هذه حجرة الغائب

كتابة لا تدخلها الشاعرة في متن الديوان  
تحت اى عنوان ولكن ما يبدو هو انها تقدم  
الديوان بهذه الاسطر ها هي تعلن تحديها  
ونزالها في زعم وغرور صليصة وصهيل  
وجساسة جسد .

انها حجرة تلطم غشوة هذا الغياب ،  
تذعن لفتح الكلمات ، تخلق بصرخة النار  
وها هي الوقفة الأخيرة قبل النزول إلى ساحة  
المختركة تقول :

قالوا : لنا أن نرى رعدة الصمت

قلت : تعالوا ..

خذوا كل ما هنالك

واختبروا عطايا الأثم .

إن المخطب غائب ، جمع غائب مطلق له  
سمالة ودلالاته ، يريد الاحساس بتلك  
الرعدة القلقة (رعدة الصمت) وهل للصمت  
رعدة اشد من النوع .

\*\*\*

يبدلون ذهب الأرض زيتاً لعجلات  
غدرك

نشواناً بانخاب شعوب مرشوة  
بزكائب الهواء  
وجرار الشعير .

مرفطاً بحراس مثقلين بجفوة الخوذ  
وخبرة الحديد

يسرعون ضحايا الرعب في وحل  
الثورى .

ويذرعون بقدميك قباب بيوت  
موشومة بختم السلاطين .

ها هو الضغيان مجسداً .

السيف والقبيلة ، سمر الخلافة ، القيان  
والرخام والغبراء والينابيع ، البلاط  
والأوصياء ، الوصيفات والمولجان ان  
صوت صفرة الغلاب يزداد حدة وصراخاً  
اما أن لك ان تنكسر

انها ليست لعقاب بل اسود مستانسة ،  
لا تتحول إلى مادة تكسر أو يسهل كسرها .

الناس في القصيدة غائبون ، فقط هم  
ينسون ، والشاعرة تقرر تلك الحالة التي  
تدنو من (الولولة) والكثف لحياة صارت  
هى من ناموس الحياة في مجتمع السلاطين  
ما دام ان الناس تنسى .

تحيلنا فوزية السدى بعد قراءة هذه  
القصيدة إلى شعر امل دنقل في العديد من  
قصائده التي كانت تتخذ هذا الصوت الحاد  
في قصائده مثل (سبارتاكوس) ، ولا تصالح)  
انها حالة لا تستهوى الكثيرين الآن في الشعر  
العربى المعاصر في تبني حالة (القصيدة -  
الصوت)

\*\*\*

في قصيدتها (عن حصن يشبه الحصن)  
توسل يخلط بامنية محركه لبواطن

كثيرة تدق ابواب القصيدة منذ بدايتها إلى  
حالة من العزلة القاتلة يفجرها ذلك الإنسانى  
العاجز الذى يحمل عكازين ، ها هى خطابات  
المساندة تجوس القصيدة ، خطابات  
حماسية تقلل الفعل الإنسانى الشعرى الذى  
يحملها فتفقد رقتها وعذوبتها (كشعر)  
ولا تفقد صوتها الرنان .

إن العجز يتطاول ليشمل مدناً :  
مدينة تأسرها الانقراض  
وأحلاف تتلقاسم فطيرة التفاح  
جسداً يكتب لئلا يموت

ها هو الياس يخيم على القصيدة ولم  
يعدك إلا ان تتشبث بجناحيك التي ان تشفى  
من كيد يديك وشرفتك الوحيدة ان شكل  
القصيدة يتحول إلى حالة اقرب إلى الحكم  
والأمثال منها إلى الشعر ، مقابلات كثيرة  
ما صنعها ادونيس وكثير من الشعراء  
العرب .

في وثبة الدم، ينطلق العاجز من حضنة  
الخشبي ليذب في القصيدة التالية إنها وثبة  
تحرره من العجز ، مغالب الغزاة وحناجر  
العروبة تتجمع في مواجهة من يسرعون  
الهدايا حقلاً من برتقالة الدم .

إنها تلك المواجهة بين الرافض  
والمستسلم ، الحناجر تستحيل حجارة .

إنهم العاشقون رعشة الذبيحة ، رجة  
الوطئ القليل ، وثبة الدم تحتاج إلى دم  
لوثبة .

هكذا هى القصيدة صوت فاضح كالثف  
لتلك العلاقة الحميمة بين الثورى وبين  
المتخائل ..

هل فلسطين على ختم البريد ؟  
هكذا

كل عيد ينفجر البريد في وجه جثث  
تتفرج على وثبة الجسد البعيد

الديوان حالة مسرحية كاملة ، متفرجون  
وممثلون نحن نتفرج والممثلون يبعثون  
اجسادهم (اصواتهم - حناجرهم) فوق  
خشبة المسرح (مسرح العجز ، والقهر ،  
والولة المفقود) تليثت الحالة ، رصد ثابت  
للمكان ، وللشخص ، علاقات متناثرة في  
صراع دائم يجذب الشاعرة متطوحاً بها في كل  
اتجاه ، اتجاهات الحياة .

حالة تبرزت كل نموذجاتها تدور داخل  
الإطار ، هذه التوجوات التي لا يتغلبها تلك  
الحماسة الشعرية ..

إن الديوان يتخلل عن الشعر ليحل مكانه  
معان ومفردات صامدة ربما فلتت الشاعرة ان  
الصدام ربما يعيد للغلاب حنجرته  
الشعرية .. فهل هذا هو ما حدث ؟!

اسامه خليل



## فرنسا

## نص حوار مع الروائي ج.م.ج. لوكليزيو

ج. م. ج. لوكليزيو، أديب فرنسي معاصر وشهير للغاية، من مواليد (١٣) إبريل العام ١٩٤٠، لأب إنجليزي وأم فرنسية، عاش لفترة في جزر المارتنيك التابعة لفرنسا، تلقى تعليمه في الآداب، وهو في سن الثلاثة والعشرين كتب أولى رواياته: «المحضر» الذي نال عنها جائزة «رونو»، التي تقارب جائزة «جوتكور» في صاحبها الأدبية... له العديد من المنشآت الأدبية: «صحراء»، «الحمى»، «الطوفان»، «الحرب»، «الدائرة» و«سائس أخرى»، «الباحث عن الزمن»، «الربيع وفصول أخرى»، و«أونيتشا»... وغيرهم.

في الحقيقة، تعد «النجمة الثالثة» عنوان أغنية شعبية من «بيرو»، وكذا إحياء لسيرة ذاتية، مبنية على ذكريات وانطباعات سنى الطويلة الأولى.

«النجمة الثالثة»، تصف قدر «هيلين»

المراهقة التي لا تهتم بمجريات الحرب... - وفي نهاية العام ١٩٤٣، في إحدى القرى الصغيرة، راح الجيش الإيطالي يجمع يهود المنطقة، وبذا اكتشفت - بنفسها - ذاتها اليهودية، وعرفت اسمها الحقيقي، و«استير» الفتاة اليهودية التي مات والدها بسبب اشتراكه في تهريب أبناء جنسه/ديانته رمياً بالرصاص، فإن قديمها تقول أنها إلى معركة مؤلفة ليويتها، عبر العمل التراجيدي والحقارة، لإجراء عملية اختياري.

على حين غرة انتهت الحرب، وبدأت الهجرة نحو الأرض الجديدة: فلسطين المحتلة، رحلة صعبة، شاقة على قارب شرعي يلاطمه الموج تحت العواصف والأعاصير، وبشجاعتها اكتشفت ديانتها، ولذا تقابلت - فيما بعد - و«النجمة الثالثة».

«النجمة»، NEJMA، فتاة فلسطينية، هاربة من معارك سان - جان - دأكر SAINT-JEAN-D'ACRE، بعد هذه المقابلة الوحيدة، لم تجس أي واحدة على التفكير في زميلتها الأخرى، وحتى هذه اللحظة لم تتبدل أخلاقهم - الثلاثة - على الرغم من الأوجاع العديدة المتعددة، بسبب مواقف السياسية المعلقة، موقف إزاء القضايا العربية وأحوال اللاجئين العرب - الفلسطينيين، والمهاجرين العرب في فرنسا، وبالأخص بعد صدور هذه الرواية: «النجمة الثالثة»، ثارت الدواثر الصهيونية، وخاصة وسائل الإعلام الفركتو - صهيوني، إلى أن اتهم بمعاداة السامية.

وذاك حوار معه، وقبله ثورة فترة جاءت على لسانه: «أنه كتاب رغب في كتابته، وسلفاً القول بأنه شقاء للضحايا تجاه العنصرية، شناعة الحرب، أنه كتاب يلقي بفكرة ضرورة العنف».

لم اخترت طبع رواية: «النجمة الثالثة»

بعد رواية: «أونيتشا»، بحيث إنها تشل الجزء الأول من هذه السلسلة؟ - أجلت حرب الخليج إصدار هذه الرواية، لا استطيع تخيل خطورة رؤيته كأنه مساند «الحركة» السيسى، ليس ذلك ما أربى لي توضيحه، هذا الكتاب لا يتعرض لليهود والفلسطينيين، لكنه منظر على نيد فكرة ضرورة العنف، الثمة الأكثر بشاعة في عصرنا الحاضر غالباً، لم استطع الكف عن كتابته فليلا الخمس سنوات السالفة، حقاً، نضج الكتاب باقتدار، وأنا - أيضاً - نضجت، على ما اعتقد.

○ إذن، لم يتغير - بعد ذلك - الوضع السيسى، إنما، غالباً، أطروحة الكتاب؟ - نعم، لكن كتابي لا يتحدث حول الوضع المعاصر، بحيث لا يستطيع فصله عن أحداث الشرق الأوسط من نصه التاريخي. هذا ما أربى لي قوله، إنها نظرة تجاه طلاء الحرب، هذا ما حركه الرغبة لدى في كتابته. نقطة البداية، بالنسبة لي، الخفي، أنه الشعور الذي يتملكني: أنا ووالدتي، نرغب في النوم، اكتشفناهما بالتبعية إنها مرت من أربعة كيلومترات، من هنا، الجرائم والاعتقالات موجّهتان ضد اليهود والعرب معاً.

○ في كتابكم الأخير، يمثل عبور القارب الشرقي قضاء هاماً، ومثلما في «أونيتشا»، إنها نقطة قرب يعبر الجانب الآخر من المرأة...

- هذا يمكن «استير» من معرفة الرب، نوع من معلوم اللاهوت، الذي يفسر الدين، عبور القارب، أيضاً، بالنسبة لها، مكتنبا من مقابلة عدد من الأتنياء لا نعرفها، إنها الصلاة: ليس هناك شيء آخر لخارج الصلاة، فور الوصول إلى إسرائيل، لديها إحساس وجود أرض مسكونة بعدد من الأشياء، تعمل على رفع مستوى فهمها وإدراكها، لكن - بالنسبة لها - كان الدين؟

ت : أحمد عثمان

لوحة الغلاف الأخير

سلامة موسى

( ٤ يناير ١٨٨٧ - ٤ أغسطس ١٩٥٨ )

رسم الفنانة

احلام فكرى

